

**DIE ONTSTAAN VAN DIE METAFORIESE PERSPEKTIEF OP KUNS,
WAARHEID EN BETEKENIS: 'N HERWAARDERING VAN DIE MODERNE
ARTISTIEKE PRAKTYK**

FREDERICK JOHANNES POTGIETER

Proefskrif ingelewer vir die graad van Doktor in die Lettere en Wysbegeerte (Filosofie)
aan die Universiteit van Stellenbosch

Promotor: Prof. dr. J.P. Hattingh

Maart 1999



VERKLARING

Ek die ondergetekende verklaar hiermee dat die werk in hierdie proefskrif vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

1 Desember 1998

Geldelike bystand van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing ten opsigte van die koste aan hierdie navorsing verbonde word erken. Menings in hierdie werk of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is die van die skrywer en moet in geen geval beskou word as 'n weergawe van die menings of gevolgtrekkings van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing nie.

OPSOMMING

Dit gaan in hierdie studie om 'n herwaardering van die moderne artistieke praktyk. Die motivering hiervoor is egter geleë in veel meer as net 'n oppervlakkige nostalgie vir moderniteit. Dit grond enersyds in die uitgangspunt dat die wyse waarop ons die verlede konstrueer en waardeur van fundamentele belang is vir die toekoms wat ons vir onself voorsien, en andersyds in my aanvoeling dat iets ernstigs haper aan die populêre argument dat die moderne artistieke praktyk totaliserend was. Myns insiens vergeet die woordvoerders van hierdie argument van die winste van die moderne kunspraktyk: van die vrye ruimte wat dit vir eksperimentele, verbeeldingryke en toekomsgerigte dissidente metaforiese uitdrukking geskep het, van die klem wat dit op estetiese genot geplaas het, en van die ruimte wat dit vir selfontplooiing geskep het. My belangrikste motivering vir 'n herwaardering van die moderne artistieke praktyk was dus om hierdie genotvolle, detotaliserende, metaforiese speelveld te probeer oophou, en verder oop te maak. Om dit te vermag, moes ek 'n risiko loop, naamlik om die argument dat die moderne artistieke praktyk 'n totaliserende sosiale uitwerking gehad het, aan filosofiese analise te onderwerp.

'n Kritiese literatuurstudie van die filosofiese tekste van Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger en Derrida wat handel oor kuns, kunskritiek en die wisselwerking tussen die kuns en die samelewing, is in hierdie verband gedoen. Een van die leidende vrae was *of* en *hoe* die kuns 'n rol in veranderende persepsies aangaande waarheid en betekenis speel. Die belangrikste filosofiese probleem wat dus ondersoek is, is die grond, grense en voorwaardes van die aansprake wat ons ten opsigte van kuns, waarheid en betekenis kan maak. Om hierdie taak te vermag, is daar in hierdie studie oorwegend in die kader van die moderne/postmoderne debat gewerk. In die besonder was die vraag wat aan die orde gestel is, of die "postmoderne" opvatting dat die moderne kuns totaliserend en afsluitend was, billik is al dan nie.

Die belangrikste gevolgtrekking van hierdie studie is dat die wyse waarop die kuns 'n aandeel aan waarheid en betekenis het, radikaal metafories van aard is. Wat egter ook van belang is, is dat hierdie metaforiese perspektief op kuns, waarheid en betekenis reeds in moderniteit aan die orde gestel was. Trouens, in hierdie studie word aangetoon dat moderniteit nie slegs, soos dikwels geglo word, 'n totaliserende korrespondensie-opvatting van die kuns gekoester het nie, maar dat moderniteit ook 'n metaforiese perspektief aan die orde gestel het. Uit die werk wat in hierdie tesis gedoen is, kom ek tot die gevolgtrekking dat die moderne artistieke praktyk nie 'n totaliserende sosiale uitwerking gehad het nie, en dat dit waardering behoort te ontvang vir 'n aandeel aan die opkoms van 'n detotaliserende, talige, metaforiese perspektief op waarheid en betekenis.

SUMMARY

This study is a re-appreciation of modern artistic practice. The motivation for this is, however, more deep-seated than merely nostalgia for modern art. On the one hand, it is founded in the conviction that the way we construct and appreciate the past fundamentally affects our future and, on the other, it is seated in the belief that there is something seriously wrong with the popular argument that modern artistic practice was totalizing. It is my view that representatives of this argument tend to forget the accomplishments of modern artistic practice. How it created free space for experimental, imaginative, future-orientated dissident metaphoric creation. How it placed emphasis on aesthetic joy, and how it created space for self-development. My primary motivation for a re-appreciation of modern artistic practice was to keep this joyful, detotalizing, metaphoric field open and to open it even further. To accomplish this I had to take the risk of philosophically analysing the argument of whether modern artistic practices had a totalizing social effect or not.

A critical study of the philosophical texts of Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger and Derrida that has as subject art, artistic criticism and the relationship between art and society was undertaken. One of the leading questions was *if* and *how* art fulfils a role in changing perceptions pertaining to truth and meaning. The most important philosophical question was thus the ground, limits and conditions of the claims we make about art, truth and meaning. In an effort to accomplish this, my study worked in the area of the so-called modern/post-modern debate. Here the specific question asked was whether the "post-modern" view that modern art was totalizing and inhibiting is tenable.

The most significant conclusion of this study is that art, through the use of metaphor, fulfils a fundamental role in bringing about truth and meaning. What is also of importance, however, is that this metaphorical perspective on art, truth and meaning is in fact an accomplishment of modernity. Contrary to the popular view that modernity held

only a totalizing, correspondence view of art, it is thus shown how modernity in fact set forth a metaphorical perspective. From the work done in this thesis, I come to the conclusion that modern artistic practice did not have a totalizing social effect and that it should receive appreciation for the current detotalizing, metaphorical perspective on truth and meaning.

BEDANKINGS

Baie dankie aan die volgende persone en instansies vir hulle bystand in die voltooiing van hierdie studie:

- Prof. dr. J. P. Hattingh sonder wie se bekwame, inspirerende leiding hierdie studie nie moontlik sou gewees het nie.
- Dr. Rob Van Gerwen wat as ad hoc-studieleier in Nederland opgetree het.
- Die Stichting Studiefonds voor Zuid-Afrikaanse Studenten vir 'n oorsese studiebeurs.
- Die Universiteit van Stellenbosch vir 'n toekenning uit die Fonds vir Oorsese Studieverlof, sowel as 'n J.M. De Jager-beurs.
- Die trustees van die Harry Crossley Studiebeurs.
- Die Stichting Neerlandia (Bloemfontein) vir die toekenning van 'n beurs.
- Loubser Van Rhyn, die buurman oorkant die pad, wat herhaaldelik probleme met 'n rekenaar uitgesorteer het.
- Sandra Oosthuizen wat met die finale afronding behulpsaam was.
- Annalize Kotzé wat die proeflees-werk behartig het.
- My moeder wat in haar lewe baie trots sou gewees het.
- En laastens aan my gesin, in die besonder aan my vrou, Annaliese, sonder wie se bystand, liefde en "vasvat" hierdie tesis nooit klaar sou gekom het nie.

INHOUDSOPGAWE

Summary - Opsomming

Bedankings

Hoofstuk 1

Bladsy

Inleiding

1.1 Probleemstelling	1
1.2 Die argument	12
1.3 Die werkwyse, die akademiese bydrae en die afbakening van gespreksgenote	20
1.4 Vooruitskousing van die struktuur van die tesis	28

Afdeling A: Die korrespondensie-been van die argument	34
--	-----------

Hoofstuk 2

Die metafisika en korrespondensie: Kant en Hegel

2.1 Inleiding	34
2.2 Korrespondensie-denke en mimesis	35
2.3 Moderne korrespondensie-denke	41
2.4 Kant en 'n versoenende korrespondensie	52
2.5 Hegel en 'n versoenende korrespondensie	65
2.6 Gevolgtrekking	77

Hoofstuk 3

Die moderne kuns as korrespondensie: die resepsie van die "moderne" Kant en Hegel in die kunsteorie en –praktyk

3.1	Inleiding	79
3.2	Die romantiek	80
3.3	Die kuns ter wille van die kuns oproep	83
3.4	Die Duitse formalistiese kunsgeskiedenis en –kritiek	84
3.5	Die Bloomsbury estetika	87
3.6	Adorno en die laat-avant garde: 'n nie-versoenende korrespondensie	89
3.7	Greenberg en die laat-moderne kuns	100
3.8	Gevolgtrekking	104

Hoofstuk 4

Kritiek op en 'n waardering vir die moderne artistieke praktyk

4.1	Inleiding	106
4.2	Hedendaagse kritiek op die moderne artistieke praktyk	108
4.3	'n Waardering vir die detotaliserende aspekte van die moderne artistieke praktyk	122
4.4	Gevolgtrekking	140

Afdeling B: Die taal-been van die argument 142

Hoofstuk 5

Die post-strukturalistiese taalmodel

5.1	Inleiding	144
5.2	Die taalwending	145
5.3	Oor die labiele aard van taal	153
5.4	Gevolgtrekking	164

Hoofstuk 6

Detotalisering en betekenisloosheid: toepassings en implikasies van die post-strukturalistiese taalmodel

6.1 Inleiding	166
6.2 Postmoderne detotalisering	170
6.3 Postmoderne paniek en betekenisloosheid	183
6.4 Gevolgtrekking	198

Hoofstuk 7

Die neerlê van die korrespondensie-spieël en die opneem van die "talige" alternatief: Nietzsche en Heidegger

7.1 Inleiding	201
7.2 Nietzsche en sy dekonstruksie van korrespondensie-denke deur die wil tot mag as kuns	202
7.3 Oorsprong en oorspronklikheid by Nietzsche	207
7.4 Heidegger en sy dekonstruksie van korrespondensie-denke deur die beklemtoning van taligheid	215
7.5 Oorsprong en oorspronklikheid by Heidegger	222
7.6 Heidegger en 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering	235
7.7 Gevolgtrekking	239

Hoofstuk 8

Samevatting en gevolgtrekking: 'n herinterpretasie van Kant en Hegel

8.1 Inleiding	241
8.2 Kant en Hegel en die selfontlediging van outonome formalistiese kuns	246
8.3 Die bydrae van die aporieë in Kant en Hegel se denke	247
8.4 Kant en Hegel as vroegtydige problematiseerders van korrespondensie-denke	256
8.5 Kant en Hegel as voorlopers van die hedendaagse metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering	266
8.6 Gevolgtrekking: 'n Metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering	273
Appendiks A	277
Appendiks B	278
Bibliografie	279

Hoofstuk 1

Inleiding

1.1 Probleemstelling

Voor die probleemareas van hierdie tesis geskets word, wil ek eers uitklaar wat met die "moderne artistieke praktyk" van die titel bedoel word. In die eerste plek beteken dit dat die hooffokus van hierdie studie, die modern Westerse, skone of beeldende kuns van die Louvre, die Amsterdamse Stedelike Museum, die Britse Nasionale Galery, München se Pinakothek, die Uffizi Galery, die Guggenheim Museum, ensovoorts, is. Wanneer ek in hierdie tesis egter van die *moderne artistieke praktyk* praat, verwys dit dikwels na die kuns sowel as die kunsdiskoers van moderniteit. Ek gebruik hierdie terme so omdat die Westerse kuns vanaf min of meer die agtiende eeu by uitstek deur 'n wisselwerking tussen die kuns, die filosofie en artistieke teorieë gekenmerk word. Hoewel daar vanaf ten minste die klassieke Grieke diskursiewe nadenke oor die kuns bestaan, kry ons vanaf die agtiende eeu 'n kunspraktyk wat as 't ware deur 'n geïnstitusionele, geboekstaafde filosofies-teoretiese refleksie omraam word. Ten opsigte van spesifiek die Duitse verligting praat Cassirer (1951:278) van 'n "unity of demand and act, of artistic form and reflective contemplation", en ook van "a radically new form of philosophy as well as a new mode, a new dimension, of the artistic creative process".

Die spesifieke tyd wat 'n mens aan die *moderne* Westerse beeldende kuns kan koppel, is kontensieus. Een rede hiervoor is dat die tydperk wat volgens "konvensionele wysheid" as die *moderne* filosofie bekend staan, en min of meer vanaf Descartes [1596-1650]¹ tot

¹ Waar vierkantige hakies in aanhalings gebruik is, is die toevoegings my eie. Vierkantige hakies word ook gebruik om die oorspronklike publikasiedatum van 'n bron,

aan die "einde" van die strukturalisme strek, deur twee duidelik onderskeibare periodes in die kunste verteenwoordig word, naamlik sogenaamde nuwetydse en moderne kuns.² Myns insiens verteenwoordig die romantiek³ weer die belangrikste waterskeiding tussen hierdie twee tydvakke. Wanneer ek in hierdie tesis egter van die moderne artistieke praktyk praat, verwys ek na die tydspan wat deur die moderne filosofie omsluit word. Die rede hoekom ek so te werk gaan, is omdat daar, myns insiens, verskeie hoofstroom "moderne" artistieke lyne bestaan wat dit moeilik maak om hierdie artistieke praktyk tussen datums as 'n periode vas te pen. So strek daar 'n "moderne" lyn vanaf die renaissance tot vandag wat deur die selfstandigheid van die kunstenaar gekenmerk word. 'n Verdere lyn wat deur die gemarginaliseerdheid van "ernstige" kuns gekenmerk word, strek vanaf die romantiek tot vandag. Vanaf die romantiek tot so om en by die middel van hierdie eeu, strek daar weer 'n lyn wat deur 'n proses van vormsuiwering die sentrum van die kuns wou blootlê. Soos die leser egter sal sien, is die hooffokus van hierdie tesis die romantiek en daarna. Verder poog ek om in my teoretiese konseptualisering deurgaans die verskille tussen voor- en na-romantiese kuns, tussen romantiese kuns en moderne kuns, en tussen moderne en postmoderne kuns, in die oog te hou. Wat presies hierdie verskille is, word mettertyd in die loop van my bespreking duidelik gemaak.

Wat spesifiek die beeldende kuns aan betref, onderskei ek vanaf die romantiek tot vandag tussen twee bene. Aan die een kant 'n formalistiese been wat bewegings soos die

die jaar waarin 'n kunswerk gemaak is, of om die leeftyd van 'n skrywer of kunstenaar aan te dui.

² Sien die onderskeiding wat Van den Berg (1985:5/5 & 5/6) tussen nuwetydse en moderne kuns tref.

³ Die leser sou opgelet het dat ek "romantiek" met kleinletters spel, en slegs boekname, kunswerkname, plekname, pleknaamsamestellings en persoonsname met hoofletters. Een rede hiervoor is dat hierdie tesis betreklik baie tussen verskillende akademiese dissiplines rondbeweeg, en dat dit hierom moeilik is om 'n kruis-dissiplinêre konvensie vas te pen. 'n Ander rede is afkomstig uit die tradisionele gebruik om belangrike dinge, gebeurtenisse, kunsstyle, denkstrominge en periodes met hoofletters te spel. Uit 'n revisionistiese inslag poog ek om met my konstante gebruik van kleinletters die speelveld gelyk te maak - as 't ware 'n vraagteken agter byvoorbeeld die standaard periodiserings te plaas.

kubisme, de styl, die Russiese konstruktiewisme, die Westerse konstruktiewisme, abstrakte ekspressionisme, sogenaamde "hard-edge"-skilderkuns en minimalisme insluit, en aan die ander kant 'n been wat bewegings soos die impressionisme, die post-impressionisme, aspekte van die kubisme, fauvisme, ekspressionisme, surrealisme en popkuns insluit. Vir redes wat ek in hierdie tesis sal ontwikkel, noem ek die eerste been 'n formalistiese en die tweede een 'n metaforiese been.

Hoewel die hoofklem van hierdie tesis, soos 'n mens uit die voorafgaande kan aflei, op die beeldende kuns val, handel dit egter nie uitsluitlik hieroor nie. Dit is omdat die toonaangewenende kuns van die musieksale en teaters, sowel as die literatuur van moderniteit ook betrek word. Trouens, al die kunsvorms van moderniteit wat deur die meerderheid intellektueles, die mense wat die boeke geskryf het waarvan ons biblioteke steeds vol van is en die mense wat hierdie boeke gelees het, *ernstig* opgeneem is, het betrekking op hierdie studie.

Gegee hierdie fokus van my studie, is dit opvallend dat daar vandag in die algemene omgang gereeld oor die sosiale effek van die kuns debat gevoer word. Merendeels word aanvaar dat kuns 'n positiewe, selfs 'n humaniserende uitwerking het, maar soos die gereelde sensurering van kunswerke aandui, word die kuns ook dikwels met suspisie betrag. Dat daar vandag beduidende en dikwels ook teenstrydige sosiale verwagtinge van die kuns gekoester word, word mooi aan die hand van die onlangse Suid-Afrikaanse geskiedenis geïllustreer. Dit is omdat in die jare voor die "nuwe" Suid-Afrika daar dikwels uit verligte kringe geargumenteer is dat die kuns mag help om verstokte konvensies uiteen te skeur om sodoende die nuwe "oop", demokratiese Suid-Afrika 'n werklikheid te maak. In hierdie verband skryf Degenaar (1987:14) byvoorbeeld:

It is then that re-writing [lees; kuns] becomes the opportunity to overturn hierarchies, to expose power-relations, to unmask prejudices based on the privileging of race, class, sex, culture and ethnicity, ... to become the voice of the silent cause of history.

Vandag hoor 'n mens egter ook dikwels uit geledere wat aanspraak op verligtheid maak dat die kuns ideaal geskik is om 'n gemeenskaplike Suid-Afrikaanse kultuur te help

ontwikkel en vestig.⁴ Dit is ook interessant dat ten spyte daarvan dat die kuns deur baie mense getrivialiseer word, die meeste mense, soos die breë aanvaarding van rolprentouderdomsbeperkings aandui, aanvaar dat die kuns 'n beduidende sosiale uitwerking mag hê. Trouens, dat kultuurartefakte wel die sosiale orde beïnvloed, is 'n belangrike voorveronderstelling van talle hedendaagse sosiologiese studies oor massakommunikasie, media-geweld en pornografie.⁵

Hoewel ons dan vandag geredelik aanvaar dat die kuns met die alledaagse te make het en selfs glo dat die kuns ons norme en praktyke beduidend mag beïnvloed, het baie van ons toonaangewende intellektuele voorgangers, mense soos Schiller (1954 [1795]), Fiedler (1978 [1876]), Baudelaire [1821-67], Bell (1913), Fry (1928), Wilde [1854-1900], Whistler, Gautier, Poe, Cousin, Hugo, Thackeray, Adorno (1976, 1991 & 1997 [1903-69]), Marcuse (1978), Beardsley (1982) en Greenberg (1961) geargumenteer dat ernstige kuns 'n groot mate van afstandigheid van die alledaagse lewe van pyn en plesier, mag en verfraaiing, behoort te handhaaf.⁶ Dit is egter nie 'n geval dat hulle slegs op 'n teoretiese vlak vir die sogenaamde *outonomie* van die kuns geargumenteer het nie. Dit is omdat materiële faktore soos die kwyning van die mag van die kerk en die edellui, en die opkoms van die kapitalisme en industrialisasie, die ou geïntegreerde, byna patriargiese verhouding met die kunste verbreek het om sodoende letterlik 'n nuwe artistieke speelveld te skep. Dit was 'n speelveld waar die kunste aan selfstandigheid gewen het, maar waar dit oënskynlik ook aan sosiale integrasie ingeboet het.

So, byvoorbeeld, kan die hele agtiende-eeuse beweging na die instelling van kunsmuseums aan die een kant as artistieke mondigwording geïnterpreteer word, terwyl

⁴ Sien in hierdie verband die nuutste skool-sillabusse vir kuns soos dié van die Wes-Kaaps onderwysdepartement waar die tema dat goeie gemeenskaplikheid deur kuns bereik kan word, sterk figureer.

⁵ Sien byvoorbeeld Shearon & De Fleur (1995), Barrat (1986) en Thompson (1990).

⁶ Sien Harries (1983:2) wat aantoon hoe in die ontwikkeling van die Beierse rokoko-kerk sogenaamde "rocaille"-ornamentasie mettertyd nie slegs as dekorasie gedien het nie, maar die kondisie van 'n outonome, abstrakte kuns betree het.

dit weer aan die ander kant as 'n verwydering van die kuns uit 'n konkrete, alledaagse lewenskonteks gesien kan word. Ter illustrasie van hierdie punt, bespreek Krauss (1983:35) Rodin se *Balzac* en *Poorte van die Hel* as voorbeelde van hoe die moderne beeldhoukuns sy funksie as monument verloor het en begin het om 'n outonome, "nomadiese", museumgerigte bestaan te voer. Sy (1983:35) sê dat met hierdie twee beeldhoukunsprojekte

... one crosses the threshold of the logic of the monument, entering the space of what could be called its negative condition - a kind of sitelessness, or homelessness, an absolute loss of place. Which is to say one enters modernism, since it is the modernist period of sculptural production that operates in relation to this loss of site, producing the monument as abstraction, the monument as pure marker or base, functionally placeless and largely self-referential. It is these two characteristics of modernist sculpture that declare its status, and therefore its meaning and function, as essentially nomadic.

Soos nou reeds duidelik is, is die kuns waaroor hierdie tesis in die eerste plek handel, juis bogenoemde nomadiese, outonome museumkuns. Dit is egter belangrik om in gedagte te hou dat baie kunstenaars, teoretici en kunsliefhebbers wat deel van die sogenaamde hoofstroom uitmaak, in der waarheid *teen* die nuwe, outonome artistieke praktyk gekant was en dit dikwels met 'n suspisieuse ontsag betrag het. Ek dink hier aan belangrike figure soos Ruskin (1964 [1819-1900]) en Tolstoi (Tolstoy 1995 [1828-1910]), bewegings soos die "Arts and Crafts" beweging (rondom 1885) in Engeland onder leiding van Morris, die kunstenaars van die "Paris Commune" van 1871, die bauhaus en die Russiese avant garde van die kommunistiese rewolusie, wat almal 'n geïntegreerdheid met die breë alledaagse samelewing en die proletariaat nagestreef het,⁷ terwyl hulle hulself teen wil en dank in 'n outonome artistieke praktyk bevind het. Hierom is dit vandag moontlik om van 'n hoofstroom moderne, outonome artistieke praktyk te praat wat as sodanig beide voorstanders en teenstanders van artistieke outonomie ingesluit het.

Vandag lyk dit of die teenstanders van artistieke outonomie aan die wenkant is, onder meer omdat mense nie meer glo dat die kuns bokant die alledaagse menslike gedoe uitstyg nie. Trouens, die retoriek en die praktyk van 'n outonome kuns, 'n kuns ter wille van die kuns, sogenaamde *l'art pour l'art*, word vandag enersyds as blote metafisiese spekulاسie afgemaak, of word andersyds stelselmatig deur die sogenaamde postmoderne filosofie en praktyk ondergrawe, ondergrawe deur aan te toon dat dit op foutiewe moderne filosofiese beskouinge oor die aard van betekenis, ervarings, kennis, en waarheid gegrond was.

Na presies wat die beduidendste formele, "tegniese" kritiek op die moderne filosofiese behels, keer ek later in hierdie inleiding toe terug. Nou wil ek meer op die *ideologiese*⁸ dimensie van die kritiek teen moderniteit konsentreer. Die eerste aspek wat vir my doeleindes van belang is, is dat sogenaamde postmoderniste uit verskeie kampe dit dikwels gemeen het, om die oënskynlike neutrale kennis- en waarheidsteorieë van moderniteit te bevraagteken.⁹ In die besonder te bevraagteken deur paradokse en aporieë uit te lig, oënskynlike vanselfsprekendhede te ontmasker, ongegronde voorkeure en

⁷ In hierdie verband kan algemene "hoofstroom" kunsgeskiedenisboeke soos Gardner (1975), Arnason (1969) en Myers (1986) geraadpleeg word.

⁸ Ek gebruik die woord ideologie op die wyse waarop Thompson (1990:7) dit verduidelik, naamlik as "*meaning in the service of power*".

⁹ My "intellektuele" posisie is seker die van 'n "sagte" postmodernis. Dit is iemand wat aan die een kant insien dat die verabsoluterende totalisering van "waarheid" tot gewelddadige dominansie mag lei, en, aan die ander kant, dink dat die algehele verwerping van 'n algemene geldigheid, óók 'n tipe totalitarisme is, en trouens ook 'n soort dominansie in pag hou. Hatch (1983:128-31) vertel die insiggewende insident van 'n Westerling wat tydens 'n kongres in Afrika die oënskynlik politiek korrekte standpunt van die absolute relatiwiteit van alle menslike norme en praktyke ingeneem het, en hoe hierdie persoon deur Afrikane gekritiseer is. Basies was hul beswaar dat die dogmatiese oorbeklemtoning van kulturele relatiwiteit eintlik daarop neerkom dat Westerlinge ander kulture as "human zoos" beskou, en dat hierdie beskouing as 'n regverdiging dien om die sogenaamde "ander" van Westerse kennis, welsyn en welvaart te weerhou. Ek verwerp dan beide dogmatiese relativisme, sowel as kennis-, kulturele-, volks- en rasfundamentalisme in ruil vir 'n gesonde verstand ("common sense"), pragmatiese relativisme. Sien Davey (1992: 357-60) vir 'n insiggewende bespreking van die verskille tussen dogmatiese en pragmatiese relativisme.

afkeure aan te toon en veronderstellinge stelselmatig te dekonstrueer. Die gevolgtrekking wat dikwels gemaak word, is dat baie moderne "konstruksies" van waaragtigheid, eintlik op die totalisering van die werklikheid neergekom het, om sodoende eie belange te bevorder. Met ander woorde, hierdie teorieë wat op vermeende, "natuurlike" patrone geskoei was, het 'n ondemokratiese, ongebalanseerde dominansie onderskraag.¹⁰ Volgens hierdie soort kritiek het moderniteit in die breë, en die filosofie in die besonder, dus allerlei pogings aangewend om denke en praktyke wat eintlik partikuliere belange bevorder het, op vermeende waaragtige, natuurlike patrone te rasionaliseer.¹¹

Op hierdie punt kom dit vir my voor dat die dekonstruering van die vermeende, "natuurlike" patrone en teorieë waarop moderniteit baie van sy praktyke gebou en gerasionaliseer het, dikwels voortspruit uit wat ek 'n etiek van emansipasie noem. Dit is immers so dat die rasionalisering van menslike gedrag op gronde van vermeende

¹⁰ Sien Thompson (1990:7) wat die idee van 'n "moderne", asimmetriese magsverhouding opstel.

¹¹ Dat moderniteit geglo het dat die mens 'n vasgelegde natuur het, kom duidelik na vore in baie boeke wat die opkoms van die moderne sosiale teorie bespreek. In een so 'n boek, dié van Baradat (1979) kan 'n mens 'n hele string sulke verwysings uitlig (58, 70, 87, 90, 132, 133, 146, 149 & 228). Ten opsigte van die klassieke liberalis, Locke, skryf Baradat (1979:55) dat "Locke ... believed that people were rational beings who could use their reason to perceive the basic principles of natural law ..." Godwin, 'n sogenaamde pasifistiese anargis, se uitgangspunt beskryf Baradat (1979:128) weer soos volg: "If left to their own impulses, people would naturally create a harmonious society ..." Verder sê Baradat (1979:141) dat mense in Marx se tyd geglo het dat

... just as there were laws governing other natural elements, there might also be natural laws governing human beings. A large part of the scholarly society of Europe - including Jeremy Bentham, Herbert Spencer, August Comte, and Sigmund Freud - was indeed persuaded that such laws existed, and Marx was only one of the many that sought the "secret" of human motivation.

Die idee dat daar sogenaamde natuurlike patrone of wette van menslike gedrag mag bestaan, veronderstel dat indien 'n mens hierdie patrone of wette teoreties sou kon omskryf, hierdie teoretiese omskrywings as 'n bloudruk vir die maatskappy-ordening sou kon dien. In hierdie verband haal Popper (1966:87) die volgende woorde van Marx uit die voorwoord van *Capital* aan: "It is the ultimate aim of this work to lay bare the ... law of motion of modern society ..." Verder haal Popper (1966:87) ook vir Mill aan: "The fundamental problem ... of the social science, is to find the law according to which any state of society produces the state which succeeds it and takes its place".

natuurlike patrone, 'n beduidende kenmerk van die wêreld se mees totalitaristiese en gewelddadige "momente" was. 'n Mens kan hierdie argument konkretiseer deur na die geskiedenis te kyk. Hier is die Christendom se kruistogte sekerlik 'n goeie voorbeeld, maar nader aan ons tyd is dit nie te vergesog om te beweer dat die regverdiging van kolonialisering, Eurosentrisme, fallosentrisme, die omgewingsprobleem, die holocaust, Hiroshima, die goelag argipel en apartheid, almal aan vermeende natuurlike patrone gekoppel is nie. Hier dink ek aan idees soos byvoorbeeld die nasionalisme, rassuiwerheid, die vooruitgangsgeloof, die kommunisme – trouens, ook die "suiwere" kapitalisme - wat almal waaragtige patrone van menslike gedrag veronderstel het en, myns insiens, op verskillende tye en plekke bygedra het om totalitarisme te vestig en in stand te hou. Dit was 'n totalitarisme wat by uitstek die sogenaamde "ander" tot sigself gereduseer het.

Net soos die moderne filosofie vandag van morele bankrotskap verdink word, heers daar ook 'n suspisie jeens moderniteit se *outonome* kuns. Dit is 'n suspisie wat al hoe indringender vrae vra oor die moontlike verskuilde agendas wat agter die pogings om 'n outonome kuns te vestig, mag gelê het. Hoekom sou Hegel (1975a:114) dit byvoorbeeld nodig ge-ag het om 'n argument soos die volgende te voer?: "... the contemplation of beauty is of a liberal kind; it leaves objects alone as being inherently free and infinite; there is no wish to possess them or take advantage of them as ... useful for fulfilling finite needs and intention". Anders as wat Hegel geargumenteer het, word daar vandag dikwels die afleiding gemaak dat die historiese outonome kuns, eintlik nooit werklik so outonoom was nie. Van den Berg (1989:41) merk dan ook op dat "the endeavour to detach aesthetic experience and the autonomy of 'aestheticized' art from their social function was itself socially determined". Die punt wat dus gemaak word, is dat moderniteit se pogings om 'n outonome kuns te vestig, eintlik sosiaal gedetermineerd was, eintlik maar deel van 'n magstryd was.

Mutatis mutandis is die dekonstruksie van outonome kuns self deel van 'n stryd wat vandag gevoer word teen die mag van die modernisme. Daar word dan voorgestel dat ons liever hierdie moderne artistieke projek in sy geheel moet afskryf en ontmasker vir

wat dit was: 'n ideologiese, siniese komplot wat eintlik ten doel gehad het om die belange van die heersende magte te dien. Op 'n soortgelyke wyse as wat die moderne filosofie van totalitarisme beskuldig word, bestaan daar dan vandag 'n breë algemene konsensus dat daar ook ernstige, totalistiese siektestoestande in die moderne, outonome artistieke praktyk "geskuil" het. Ek dink hier in die besonder aan die standpunte van neo-Marxiste soos Althusser (1971), Jameson (1981), Macherey (1978), Eagleton (1990), Hauser (1962), Berger (1972), Koch (1967), Fischer (1963) en Duncan (1993) wat onder meer in hulle besprekings van kuns en kunswerke ideologie- of sosiale kritiek beoefen. Verder dink ek egter ook aan postmoderniste wat, voorlopig gestel, met die etiese implikasies van die postmoderne besef van die sogenaamde inkommensurabiliteit van uiteenlopende taalspele worstel. In hierdie verband kan 'n mens die uitsprake van denkers soos Derrida, Foucault, Degenaar en Lyotard uitsonder. Laasgenoemde (1984:66) maak dan ook die volgende opmerking ten opsigte van 'n etiek wat die inkommensurabiliteit van uiteenlopende taalspele probeer verwerk: "A recognition of the heteromorphous nature of language is a first step in that direction. This obviously implies a renunciation of terror, which assumes that they are isomorphic and tries to make them so". 'n Mens kan voorlopig hier volstaan met Graff (1979:31) wat sê dat daar vandag die wil bestaan om die hele artistieke tradisie van die Weste te ontmasker as "a kind of hyperrational imperialism akin to the aggression and lust for conquest of bourgeois capitalism" en as "a form of complicity, another manifestation of the lies and hypocrisy through which the ruling class has maintained its power".

Op hierdie punt het my grootste probleem nou reeds uitkristalliseer, want hoewel ek enersyds saamstem dat die dekonstruering van totalitêre kennis- en waarheidsaansprake nodig is, voel ek andersyds dat daar iets haper wanneer die hoofstroom, outonome artistieke praktyk op 'n te gemaklike wyse oor die totalitêre kam geskeer word. Hoewel ek redelik maklik kan insien dat aspekte van die Westerse rasionalisme in 'n soort politieke imperialisme uitgevloei het, is dit vir my uiters moeilik om die hoofstroom moderne artistieke praktyk in sy geheel as imperialisties of totalisties af te maak. Is dit werklik 'n geval dat wanneer 'n mens byvoorbeeld die Tate-galery binnestap, die moderne kuns daarin 'n gevoel van dominansie en totalisering uitstraal? Kry 'n mens werklik die

gevoel dat die inhoude van hierdie soort kuns 'n totalitêre, didaktiese moralisme onderskraag? Dit kom vir my voor asof hierdie kuns, sowel as die diskoers rondom hierdie kuns, genoegsame diversiteit en dissidente ekspressie, dissidente emosie en dissidente denke openbaar, dat binne die breëre moderne outoritêre konteks waarin dit geskied het, dit eerder as de-totaliserend en emansiperend gereken behoort te word. As 'n mens hierdie praktyk sou moes tipeer, kom dit vir my betreklik akkuraat voor om dit aan 'n buitestaander, sosiaal-kritiese ingesteldheid eerder as aan totalitarisme of aan die status quo te koppel.¹²

Myns insiens is een van die denkfoute wat dikwels deur diegene wat poog om die moderne artistieke praktyk as totalitaristies te ontmasker, gemaak word, om dit nie teenoor sy eie tyd op te weeg nie, maar aan hedendaagse maatstawe te onderwerp. Jameson (1983:111-2) raak hierdie historiese spel of beweging aan deur eers te praat van die "established forms of high modernism" en van die dominante "high modernism which conquered the university, the museum, the art gallery network, and the foundations", en dan die volgende opmerking te maak:

Those formerly subversive and embattled styles - Abstract Expressionism; the great modernist poetry of Pound, Eliot or Wallace Stevens; the International Style (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies); Stravinsky; Joyce, Proust and Mann - felt to be scandalous or shocking by our grandparents are, for the generation which arrives at the gate in the 1960's, felt to be the establishment and the enemy - dead, stifling, canonical, the reified monuments one has to destroy to do anything new.

¹² Die meeste verhale het egter twee kante. Daarom moet 'n mens wel toegee dat daar op die oog af sekere totalitêre dimensies in die moderne artistiek praktyk was. Voorlopig gestel dink ek hier aan dinge soos die mite van die kunstenaar as 'n genie of natuuruitleverkorene (en op die koop toe altyd 'n manlike uitverkorene), die byna religieuse geloof in die absolute outonomie van die kuns, die dikwels klakkelose aanvaarding van die superioriteit van Westerse kuns, die aanname dat Westerse kuns universeel is, sosiale vervreemding en die kwansuisse noodwendigheid van die verloop na 'n formalistiese abstrakte kuns toe. Hierbenewens moet 'n mens ook toegee dat outonome kuns eintlik sosiaal gedetermineerd was en dat sekere hoofstroom moderne kunswerke 'n donker kant gehad het. Wat ek egter nie kan toegee nie, is om uit die voorafgaande gegewens die gevolgtrekking te maak dat die outonome artistieke praktyk in sy geheel 'n totalistiese sosiale uitwerking gehad het.

Dit is gewoon so dat mense uit verskillende tye verskillende waardes aan gebeure en artefakte heg.

In onderskeiding van die argumente van sekere neo-Marxiste en postmoderniste, maar trouens ook stroom op met 'n breë algemene konsensus dat die moderne artistieke praktyk totalitêr was, gaan ek in hierdie tesis poog om die teenoorgestelde aan te toon, naamlik dat hierdie artistieke praktyk 'n emansiperende sosiale uitwerking gehad het. Myns insiens is hierdie vraagstuk oor hoe ons die verlede waardeer en verstaan van uiterse belang. Wat op die spel is, is beslis nie slegs nostalgie nie. Ek sê so omdat die wyse waarop ons die verlede konstrueer en waardeer, eintlik te make het met die toekoms wat ons vir onself maak. Wat my in die besonder hinder, is die argument dat die moderne artistieke praktyk totalisties was. 'n Uitgeweke Rus en skrywer oor totalitaristiese kuns, Golomstock (1990:xi), lewer die volgende kritiek op mense in Westerse demokrasieë wat hul eie sosiale bestelle as totalitaristies probeer ontmasker:

This last is the equivalent of looking for ice in cold water. It is indisputably there; nevertheless, ice and water are two distinct conditions of society. Even at a very low temperature a living body can move about in its environment and either adapt the environment to themselves or vice versa. At a temperature below zero a body becomes part of its environment and acquires its consistency, while the analytical and critical abilities of human beings either sleep or die.

Toegepas op die kuns verwoord Golomstock myns insiens die vrees dat die argument dat die moderne artistieke praktyk ook maar totalitaristies was, mag omsit in 'n sosiale dinamika waar vergeet word van die vrye ruimte wat moderniteit vir eksperimentele, verbeeldingryke, toekomsgerigte, dissidente uitdrukking geskep het, vergeet van die klem wat dit op estetiese genot geplaas het, en vergeet van die ruimte wat dit vir alternatiewe selfontplooiing geskep het. My belangrikste motivering vir 'n herwaardering van die moderne artistieke praktyk, is dan om wat ek as 'n genotvolle, detotaliserende, speelveld beskou, te probeer oophou, en verder oop te maak.

1.2 *Die argument*

1.2.1 *Die korrespondensie-been van die argument*

Vanuit 'n hedendaagse perspektief, is die grootste "formele fout" wat die moderne filosofie gemaak het, sekerlik om aan te neem dat daar die een of ander "ware" of "outentieke" werklikheid bestaan, en dat dit die taak van die denke is om hierdie werklikheid te ontrafel, te ontdek of te realiseer. Hierdie waaragtige werklikheid is enersyds gereken as 'n soort bloudruk, 'n soort voorafgegote waaragtigheid wat daar buite iewers wag om ontdek te word, of is andersyds gereken as 'n werklikheid wat noodwendig moet realiseer. Waaragtige denke is weer beskou as denke wat hierdie "ontologiese" of "teleologiese" werklikheid korrek representeer. Hierdie sogenaamde korrespondensie-teorieë het dan aangeneem dat dit die taak van die denke is om 'n veronderstelde waaragtige werklikheid korrek te representeer.¹³ In hierdie verband maak Norris (1984:206) dan ook die opmerking dat Rorty (1983) oortuigend geargumenteer het dat

... philosophers, at least since Descartes and Kant, have been bewitched by a strictly impossible idea of what philosophy seeks to achieve. They have attempted, that is, to give an ever more detailed and "accurate" account of how the mind comes to mirror, reflect or represent the nature of external reality. Captive to a dominant metaphor - that of knowledge as a kind of sublimated perception - philosophy has wandered into endless mazes of self-induced mystification.

As die sogenaamde postmoderne filosofie egter enige iets konkreets beteken, beteken dit 'n ondermyning van die idee van 'n waaragtige werklikheid, en daarmee saam die moontlikheid van onwrikbare kennis. Myns insiens is die oortuigendste wyse waarop die postmodernisme hierdie ondermyning bewerkstellig, om deur die gebruikmaking van die

¹³ Sien DiCenso (1990:1-22) vir 'n bespreking van die breë Westerse filosofiese tradisie se ingesteldheid om oor waarheid in terme van óf korrespondensie, óf 'n soort korrespondensie-samehang, te dink.

post-strukturalistiese taalmodel, die korrespondensie-teorie van waarheid as onhoudbaar te ontmasker. In 'n neutedop, en voorlopig gestel, loop die post-strukturalistiese taalmodel, die model wat deur baie mense aan Derrida se naam gekoppel word, se argument soos volg: Omdat alle betekenisvolle menslike ervarings onderhewig is aan taal, en omdat taal radikaal konvensioneel, arbitrêr en labiel is, geen telos besit nie, maar slegs uit onhiërargiese woordpaarteenstellings, wat in hulle afwesigheid ook teenwoordig is, bestaan, is daar geen manier waarop ons toegang tot 'n ware werklikheid of 'n finale betekenis kan hê nie. Trouens, dan bestaan daar "in werklikheid" geen ware werklikheid nie. Kennis en betekenisvolle ervarings kan dus nie met een of ander voorafbestaande of voorafbestemde standvastige, ware werklikheid, of dit nou onmiddellik, bemiddeld, of histories is, vergelyk word nie. Alle kennis, en alle betekenisvolle ervarings, insluitend estetiese ervarings, is reeds vooraf in labiele, retoriese, mimetiese teken- en taalstrukture vasgevang wat nooit volkome deursigtig kan wees nie. Taal, die basis van ons kennis en ervarings, kan eenvoudig nooit taligheid self "ontsnap" nie.

Soos ek kortliks hierbo aangetoon het, ondergrawe die post-strukturalistiese taalmodel dus die opvatting van waaragtigheid, soos Rorty (1981:153) sê, as "truthfulness to experience or its discovery of pre-existing significance".¹⁴ Dit is egter nie die geval dat die post-strukturalistiese taalmodel slegs waaragtige "diskursiewe" kennis ondergrawe nie, aangesien dit ook die belangrikste rasionaal vir 'n outonome kuns ondermyn. 'n Mens sê so omdat die moderne uitgangspunt dat daar 'n ontologiese of teleologiese ware werklikheid moet bestaan, ook in die moderne kuns neerslag gekry het, aangesien, soos ek sal aantoon, die idee ontstaan het dat goeie kuns 'n partikuliere estetiese werklikheid getrou representeer. In die meeste gevalle was hierdie uitgangspunt egter nie 'n bewustelike argument nie, maar eerder 'n onderliggende aanname of vanselfsprekendheid.

¹⁴ Op 'n soortgelyke trant sê Garver (1973:xxii) dat "the core of Derrida's analysis, or 'deconstruction', is a sustained argument against the possibility of anything pure and simple which can serve as the foundation for the meaning of signs".

Op sy beurt het die idee van 'n "ware", partikuliere estetiese werklikheid weer die belangrikste regverdiging vir 'n outonome kunspraktik geraak. So het dit gebeur dat een van die take wat moderniteit sogenaamde "hoë", outonome kuns toegeskryf het, die ontdekking of realisering van 'n vermeende estetiese sentrum was. Hierom het die idee ook posgevat dat ernstige kuns van alle praktiese, alledaagse eise gevrywaar moet word, sodat dit in alle erns die veronderstelde sentrum van die estetiese kon naspur. As die post-strukturalistiese taalmodel egter korrek is, is die rasionaal vir 'n outonome kuns gewoon verkeerd, want dan bestaan daar eintlik geen suiwer, partikuliere estetiese werklikheid wat die kunste in sy ivoortoring kan ontdek nie.

Met die argument dat ten minste 'n beduidende komponent van die moderne, outonome artistieke praktik 'n "formele fout" gemaak het deur vanuit 'n korrespondensie-denkpatoon na 'n suiwer, partikuliere estetiese sentrum te soek, het ek geen probleem nie. My probleem begin egter wanneer 'n mens na die sosiale uitwerking van hierdie "formele fout" vra, en spesifiek vra of dit billik is om hierdie fout aan 'n soort kulturele hegemonie te koppel. Moet 'n mens ten opsigte van totalisering, hierdie praktik negatief waardeer omdat dit 'n onmoontlike projek aangepak het wat mettertyd in 'n niksseggendheid doodgeloop het? Kan dit nie die geval wees dat die bankrotskap van hierdie projek, eintlik die beperkinge van korrespondensie-denke aangetoon het om sodoende 'n bydrae tot sosiale emansipasie te lewer nie? Sou 'n mens nie - spesifiek omdat groot totaliserende instellings van die verlede hulself op die een of ander korrespondensie-patoon gerasionaliseer het - op goeie gronde die afleiding kan maak dat hierdie gefaalde artistieke projek 'n algemene bydrae tot detotalisering en emansipasie gelewer het nie? Of, steeds anders gestel, kan 'n mens nie tereg die aanspraak maak dat hierdie praktik deur sy selfontlediging die onhoudbaarheid van korrespondensie-denke gedemonstreer het nie en so 'n bydrae tot sosiale emansipasie gemaak het? Kortom: is dit regtig verantwoordbaar om die sosiaal-emansiperende werking van outonome kuns, en daarmee saam outonome kuns in die gedrang te bring net omdat 'n standaardmodel vir die regverdiging daarvan verwerp word? Ek hoop om in hierdie studie meer duidelikheid oor hierdie aangeleentheid te verkry.

1.2.2 *Die taal-been van die argument*

Indien die argument hierbo slaag, is dit egter ook nie sonder probleme nie, want is dit nie moontlik dat 'n emansipasie wat van die ontleding van waaragtigheid - cum korrespondensie-denke - afhanklik is, mag omsit in nihilisme nie? Is dit nie moontlik dat hierdie soort vryheid in 'n verlamme, ironiese ingesteldheid, in betekenisloosheid mag ontaard nie? As daar geen God is nie, en ook geen metafisiese, bo-sintuiglike basis is waarop vaste kennis gebaseer kan word nie, en ook geen historiese determinisme bestaan nie, geen absolute manier is waarop 'n mens kennis, ervarings en waardes hiërargies kan evalueer en kan onderskei nie, beteken dit nie 'n totale relativisme nie, en dat alles, selfs die fascisme, dan geoorloof is nie? West (1996:33) verduidelik soos volg: "... relativism is for some only a few steps from nihilism. If there is no universal moral standard, then there might as well be no standard at all". In hierdie verband het Dostoevsky, byvoorbeeld, die vraag gestel of die dood van God sou beteken dat alles geoorloof is; Nietzsche kondig aan dat God dood is, en bevestig daarmee dat alles wel geoorloof is.¹⁵

As verweer teen nihilisme, gaan ek myself dan ook afvra of daar 'n manier is waarop 'n mens die post-strukturalistiese taalmodel kan interpreteer en verwerk sodat dit nie artistieke verstoktheid, betekenisloosheid en die siening dat mag korrek is, tot gevolg mag hê nie, maar waar dit juis vir ons aantoon dat die kuns die vermoë besit om ons lewens op 'n "humanistiese" wyse te verryk. In 'n poging om betekenisloosheid te vermy, gaan ek myself dan afvra of dit moontlik is om vanuit die premisse van die post-strukturalistiese taalmodel die kuns nie slegs te beskou as iets wat konvensionele betekenis omverwerp nie, maar om dit ook te verstaan as 'n aktiwiteit wat die potensiaal inhou om nuwe betekenis te skep. Dit mag dan 'n geval wees dat die kuns met sy meersinnigheid, met sy potensiaal om teenstrydighede in die spel te hou, met sy potensiaal tot nie-identieke denke, met sy potensiaal om "anders" te verbeeld en met sy

¹⁵ Sien Kearney (1988:211) in hierdie verband.

potensiaal om nuwe perspektiewe te bied, onvoorsiene betekenis en moontlikhede daar mag stel. Hierdie nie-nihilistiese proses van 'n nimmereindigende skep van nuwe, oorspronklike betekenis en onvoorsiene moontlikhede, mag dan ook een van die dinge wees wat die lewe die moeite werd maak. Waar ek dan voorheen geïmpliseer het dat die modernisme hoofsaaklik uitgeloop het op die postmoderne ondermyning van totaliserende korrespondensie-denke, moet ek hierdie standpunt nou verder nuanseer. Dit is omdat die postmodernisme immers ook as 'n feesviering van die kuns se kreatiewe vermoëns geïnterpreteer kan word. So beskou, is daar altyd 'n mate van vryheid, 'n mate van outonomie, in die kuns teenwoordig.

Wanneer die kuns se potensiaal tot kreatiewe sosiale verandering¹⁶ ter sprake is, dink 'n mens onmiddellik aan die rol wat die metafoor in die skep van nuwe betekenis mag speel. Hier kan 'n mens dan ook melding maak van Ricoeur se boek, *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language* (1978) wat in 1975 in Frans verskyn het en wat deur talle ander studies opgevolg is.¹⁷ Wat Ricoeur in die besonder gedoen het, was om die rol wat metaforiek in die omvorming van die menslike bewussyn en die ontstaan van nuwe betekenis speel, op 'n analities-hermeneutiese wyse te konsipieer.

Vir die doeleindes en omvang van my studie, naamlik 'n herwaardering van die moderne artistieke praktyk, gaan ek egter nie in enige diepte hedendaagse teoretiese denke oor hoe die metafoor werk, deurtrap nie.¹⁸ Ten opsigte van hoe die metafoor werk, bestaan daar myns insiens stellig 'n intellektuele impasse waaruit ek geen uitkoms sien nie, en wat my dus huiwerig maak om hierdie probleem die hoofklem van my studie te maak. Hierdie

¹⁶ Die leser sal oplet dat hoewel die titel van hierdie tesis slegs na kuns, waarheid en betekenis verwys, hierdie aspekte deurgaans binne historiese verbande ondersoek word. So beskou, handel hierdie tesis dan eintlik oor die wyse waarop die kuns historiese sosiale verskuiwings aangaande waarheid en betekenis mag bewerkstellig. Wanneer daar in hierdie tesis na hierdie historiese, sosiale dinamika aangaande kuns, waarheid en betekenis verwys word, word daar dikwels net van kuns en sosiale verandering gepraat.

¹⁷ Sien byvoorbeeld studies soos Van der Merwe (1983) en Michell (1991).

impasse kan hier in 'n neutedop aangesny word deur 'n stelling wat Eagleton (1990:2) oor die studie van die filosofiese estetika gemaak het, ook van toepassing op 'n studie van die artistieke metafoor te maak:

Aesthetics is ... always a contradictory, self-undoing sort of project, which in promoting the theoretical value of its objects risks emptying it of exactly that specificity or ineffability which was thought to rank among its most precious features. The very language which elevates art offers perpetually to undermine it.

Ten opsigte van skoonheid het Kant (1952:75) 'n soortgelyke punt gemaak: "It is only throwing away labour to look for a principle of taste that affords a universal criterion of the beautiful by definite concepts; because what is sought is a thing impossible and inherently contradictory".

Hegel (1975a:111) het ook 'n soortgelyke punt gemaak:

... it is impossible for the Understanding to comprehend beauty, because ... the Understanding clings fast to the differences exclusively in their independent separation, by regarding reality as something quite different from ideality, the sensuous as quite different from the Concept, the objective as quite different from the subjective, and thinks that such oppositions cannot be ... unified. Thus the understanding steadily remains in the field of the finite, the one-sided, and the untrue, the beautiful, on the other hand, is in itself *infinite* and free.

Myns insiens geld 'n soortgelyke probleem vir studies van hoe die artistieke metafoor nuwe betekenis skep, want indien 'n mens die wyse waarop die metafoor sy skeppende werk verrig, op 'n diskursiewe wyse volledig begryplik sou kon maak, sou dit wat 'n mens so aan die lig bring eintlik daardie einste skeppende werking nivelleer. Uit 'n effense ander hoek beskou, kan 'n mens sê dat die wyse waarop die metafoor sy werk doen, nie konstant is nie, maar steeds verander. In hierdie verband skryf Hawkes (1972:4-5):

... "Metaphor" only exists because metaphors do. And metaphors only exist when they actually occur in language, in society, and in time. None of these elements is a constant factor. In other words, the notion of metaphor itself is shaped at any given

¹⁸ Sien byvoorbeeld Hawkes (1972) en Hausman (1989).

time by linguistic and social pressures, as well as by its own history: it has no pristine form.

Nadat 'n mens egter die idee van 'n "ontologiese" metafoor-teorie laat vaar het, verhoed dit 'n mens geensins om 'n historiese bestekopname van metafoor-teorieë te maak nie. Hoewel sulke studies waardevol is, het ek verkies om myself nie daarin te begewe nie, maar om liever te konsentreer op 'n verkenning van, om Hawkes (1972:4-5) se woorde te gebruik, die moderne "linguistieke en sosiale kragte" wat tot die "postmoderne", metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering aanleiding mag gegee het.¹⁹ En die belangrikste sosiale krag wat myns insiens hier ter sprake is, is die eeue-oue²⁰ spanning tussen die filosofie en die kuns, die filosofie en die retorika, die wetenskap en die kuns, rasionaliteit en drome, die logika en die verbeelding, letterlike en figuurlike taal, of, samevattend: *oorsprong* en *oorspronklikheid*. Vir die doeleindes van my studie het *oorsprong* te make met onder andere die metafisiese aanname van 'n waaragtige bron, of eindpunt, en het *oorspronklikheid* te make met die metaforiese werking en sosiale uitwerking van die kuns. Voorlopig lyk dit vir my ook asof die kuns sosiale verandering teweegbring, waar dit deur 'n *oorspronklike* metaforiese ingryping, die een of ander teenswoordige *oorsprong* in nuwe begrip laat omsit. Daarom is dit myns insiens foutief

¹⁹ Ten opsigte van hoe die metafoor sy werk doen, wil ek tog, "voorwaardelik", en sonder enige intensie om hierdie studieveld te verkleiner, metaforiese werking aan die hand van 'n eenvoudige voorbeeld probeer illustreer: Die sinsnede, *jouself sensueel knyp*, maak op 'n letterlike vlak nie veel logiese sin nie. Dit is omdat *knyp* en *sensueel* nie in dieselfde kategorie van betekenis pas nie. Tog voel 'n mens of hierdie sin op die grense van betekenis beweeg en dat die moontlikheid om jouself sensueel te knyp, nie heeltemal uitgesluit kan word nie. Ook is dit asof die "betekenis" van die sin 'n tipe sinuïglieke akkoord met 'n mens aangaan. Wanneer 'n soort (Kantiaanse) "vrye spel van ons kenvermoëns", deur 'n oneindige komplekse historiese proses, letterlik word, waar ons vergeet van die aanvanklike konkrete, sinuïglieke of figuurlike aard daarvan, kan ons van nuwe begrip praat. Dan het die onsêbare, sêbaar geword, letterlik 'n nuwe wêreld gevorm. Wat ek dus hier beskryf het, is 'n beweging in tyd, waar iets wat aanvanklik 'n konkrete, sinuïglieke, figuratiewe, of selfs 'n vae betekenis gehad het, deur die een of ander nuwe "metaforiese" beweging in duidelike, letterlik konsepte en nuwe betekenis omgesit het.

²⁰ Ek praat hier van 'n eeue-oue spanning, omdat Plato en die Sofiste reeds hieroor teenoorgestelde standpunte ingeneem het.

om op 'n diskursiewe wyse hierdie onderskeiding tussen oorsprong en oorspronklikheid óf te verontagsaam, óf te probeer versoen, óf te nivilleer, óf te probeer wegdink, maar is een van die take van die postmodernisme juis om te poog om oorsprong en oorspronklikheid op 'n onhiërargiese wyse saam te dink

Vrae soos tot watter mate individuele *intensionaliteit* in metaforiese handelinge 'n rol speel, en tot watter mate 'n mens op die nuwe betekenis wat die kuns deur metaforiese werking tot stand bring, kan vertrou, los ek vir later in hierdie studie. Wat nou hier ten opsigte van 'n herwaardering van die moderne artistieke praktyk van belang is, is of die postmoderne, detotaliserende metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering, nie in feite die voortsetting van 'n praktyk is wat, miskien reeds in die renaissance, maar ten minste reeds in die romantiek wortel geskiet het nie?²¹ Ek vra hierdie vraag omdat dit vir my voorkom asof moderniteit se pogings om nuwe artistieke harmonieë op 'n diskursiewe wyse te verklaar (soos ek in hierdie tesis verder sal toelig) in feite pogings was om suksesvolle estetiese, artistieke metafore op 'n diskursiewe wyse te konsipieer. Nou is die vraag, of die probleem om hierdie soort werking op 'n diskursiewe wyse te konsipieer, nie ook 'n groot aandeel aan die opkoms van die postmoderne metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gehad het nie? Moet moderne formulerings soos byvoorbeeld dié van Hegel wat sê dat die taak van die filosofie "the union of union and nonunion"²² is, en Adorno (1984:31) wat sê dat "Modern art is constantly practicing the impossible trick of trying to *identify the non-identical*", nie in feite gelees word as metafore wat aangewend is om die werking van metafore te probeer verklaar nie?

Verder vermoed ek ook dat buiten vir 'n aandeel aan die totstandkoming van die detotaliserende post-strukturalistiese taalmodel en die metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering, die werklike moderne artistieke metaforiese werking - met ander

²¹ Ek het in die voorafgaande reeds 'n onderskeiding tussen 'n formele en 'n metaforiese been getref en voel dat 'n mens hierdie onderskeiding moet handhaaf om nie 'n karikatuur van die moderne artistieke praktyk te maak nie. Dit is gewoon onwaar dat alle hoofstroom moderne kuns in 'n reduksionistiese formalisme verstrengel geraak het.

woorde dat dit wat die kuns "letterlik" deur metaforiese werking ten opsigte van bewussynsverskuiwing vermag het - eintlik 'n beduidende aandeel het aan dit wat ons vandag is. Hoewel ek natuurlik nie self buite hierdie spel kan tree om dít te bewys nie, gaan ek tog poog om iets hiervan oor te dra deur op plekke die "inhoud" van moderne kunswerke te oorweeg. Hierbenewens gaan ek ook poog om iets te sê van die metaforiese sosiale uitwerking van moderne kuns deur die hermeneutiese beweging van hierdie tesis self, met ander woorde, deur self "die spel" te betree.

Ek kan nou my argumente saamvat deur te sê dat daar twee belangrike take vir 'n herwaardering van die moderne artistieke praktyk in die voorafgaande bespreking uitgekristalliseer het. Die eerste taak is om die rol wat hierdie praktyk in die ondergrawing van totaliserende, korrespondensie-denke gespeel het, aan te toon. Die tweede taak handel weer oor die bydrae wat hierdie praktyk tot die postmoderne, talige perspektief op kuns en sosiale verandering gelewer het.²³ Hierdie twee take maak dan ook die twee afdelings van hierdie tesis uit. By name is dit Afdeling A, *Die korrespondensie-been van die argument* en Afdeling B, *Die taal-been van die argument*.

1.3 Die werkwyse, die akademiese bydrae en die afbakening van gespreksgenote

Om bogenoemde take deur te voer, maak ek in hierdie tesis van die idee van 'n intellektuele tradisie gebruik, en verstaan ek 'n intellektuele tradisie as 'n dinamies veranderende denklyn of artistieke stroming. Dit is met ander woorde 'n historiese verloop van selfbewuste denke en praktyke wat ten opsigte van sigself aannames uitgewys en eksplisiet gemaak het, maar wat ook nuwe, versweë aannames laat ontstaan het; 'n lyn waarin sekere gevolgtrekkings uitgekristalliseer het, maar waarin ook nuwe vanselfsprekendhede (wat eintlik nie so vanselfsprekend is nie) weer ontstaan het.

²² Sien Taylor (1986:7-9) in hierdie verband.

²³ As ek voorts van 'n "talige" interpretasie praat, bedoel ek beide die post-strukturalistiese taalmodel en die metaforiese perspektief op kuns, waarheid en betekenis

Een aspek van my werkwyse is dan om aan te toon dat die moderne en die postmoderne artistieke praktyke tesame 'n *tradisie* vorm. Trouens, my belangrikste strategie vir 'n herwaardering van die moderne artistieke praktyk, hefboom om die idee dat 'n mens vanaf die ontstaan daarvan tot by die postmoderne detotaliserende ingesteldheid wél 'n denklyn of intellektuele tradisie kan naspur. Hier is myns insiens baie op die spel, want indien so 'n tradisie aangetoon kan word, weerlê dit die argument dat die moderne artistieke praktyk 'n totaliserende sosiale uitwerking gehad het. Dit is omdat postmoderniste wat argumenteer dat die moderne artistieke praktyk 'n totalistiese sosiale uitwerking gehad het, móét veronderstel dat daar 'n "breek" gekom het, móét veronderstel dat daar 'n soort Damaskus-ervaring plaasgevind het wat die postmoderne artistieke praktyk en teoretiese denke in sy diepste wese van die moderne praktyk onderskei. In teenstelling hiermee stem ek eerder met Graff (1979:31-62) saam wat oor die mite van die postmoderne deurbraak skryf, en ook met Eagleton (1990:8) wat sê: "If we can and must be severe critics of Enlightenment, it is Enlightenment which has empowered us to be so".

In 'n neutedop is my werkwyse dus om aan te toon dat aspekte van die interne logika van die moderne artistieke praktyk, in die interne logika van die hedendaagse metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering, weerklank vind. Of, effens anders gesien, indien 'n beduidende weerklank tussen die moderne artistieke praktyk en die postmoderne "talige" interpretasie van kuns, waarheid en betekenis nagespur kan word, is dit gewoon foutief om te sê dat die moderne artistieke praktyk in sy geheel 'n totaliserende sosiale uitwerking gehad het.

Die intellektuele tradisie waarna ek spesifiek hierbo verwys, en waarop ek grootliks in hierdie studie gaan konsentreer, noem Zuidervaat (1991:xx) in sy boek oor Adorno (wat hy natuurlik by hierdie tradisie insluit) "a tradition of German philosophy stretching from Kant and Hegel through Marx, Nietzsche, and Freud to Lukács, Benjamin, Heidegger and Gadamer". As ek egter hierna van die sogenaamde Kontinentale tradisie praat, bedoel ek die Duitse "lyn" waarna Zuidervaat verwys, maar sluit ek ook 'n Franse verlenging

daarvan in. Ek verwys hier natuurlik na die Franse verwerking van hierdie "Duitse" tradisie deur denkers soos Sartre, Merleau-Ponty, Levinas, Bataille, Blanchot, Lyotard, Lacan, Baudrillard en Derrida.²⁴

In hierdie verband is Taylor se boek, *Deconstruction in Context* (1986), ook van besondere belang. Dit is omdat hy 'n "lyn" van geskifte saamstel wat by Kant en Hegel begin en in Derrida se dekonstruksie-filosofie kulmineer. As hierdie lyn wat Taylor aantoon nie 'n fiksie is nie, lê die "genesis" van Derrida se dekonstruksie dan reeds in Kant en Hegel se denke opgesluit. Hierdie tesis wil dan ook ondersteuning verskaf vir hedendaagse akademici soos Taylor, Graff en Eagleton wat suggereer dat die dekonstruksie, of, breër gesien, die post-strukturalisme, of, steeds breër gesien, die detotaliserende postmoderne ingesteldheid, nie totaal nuut is nie, nie 'n radikale wending of 'n neo-konserwatiewe reaksie²⁵ verteenwoordig nie, maar dat dit eintlik in 'n ryk intellektuele tradisie gebed is.

Soos ek voorheen gesuggereer het, is dit 'n ryk intellektuele tradisie wat myns insiens in die besonder deur 'n kritiese ingesteldheid ten opsigte van die verstokte en die konvensionele, gekenmerk word. West (1996:voorwoord) beaam dit waar hy skryf dat "continental philosophy is the outcome of a series of critical responses to dominant currents of modern western and Enlightenment philosophy". Ten opsigte van die moderne kuns maak Habermas (1983:5) weer die volgende opmerking:

We observe the anarchistic intention of blowing up the continuum of history, and we can account for it in terms of the subversive force of this new aesthetic consciousness. Modernity revolts against the normalizing functions of tradition;

²⁴ Een bron van die Franse belangstelling in die Duitse metafisika spruit natuurlik voort uit die lesings wat Kojève oor Hegel aan die *Ecole Pratique des Hautes Etudes* gegee het en wat onder andere deur Bataille, Lacan, Merleau-Ponty en Sartre bygewoon was. Sien Taylor (1986:2) in hierdie verband.

²⁵ Ten opsigte hiervan, sien Habermas (1983) wat moderniteit probeer verdedig deur aan te voer dat die postmodernisme eintlik 'n neo-konserwatiewe reaksie op die verligting se emansiperende ideale is.

modernity lives on the experience of rebelling against all that is normative. This revolt is one way to neutralize the standards of both morality and utility.

As West en Habermas korrek is, is dit dan so half paradoksaal dat 'n kritiese ingesteldheid ten opsigte van die verstokte en die konvensionele een van die aspekte is wat die Kontinentale filosofie en die moderne kuns as 'n tradisie saambind.

Daar is egter ook ander, baie meer direkte verbande tussen die Kontinentale filosofie en die moderne kuns naspeurbaar. Trouens, een van die aspekte wat die Kontinentale filosofie kenmerk, is die baie aandag wat dit aan artistieke aangeleenthede, en spesifiek aan die idee van 'n outonome kuns, gegee het.²⁶ In hierdie verband plaas ek heelwat klem op Kant en Hegel, want soos Zuidervaat ook tereg suggereer, kan die impak van hierdie twee denkers op die moderne estetika kwalik oorbeklemtoon word. Trouens, Shapiro (1992:182) gaan so ver as om te beweer dat, "It would only be a slight exaggeration to say that every philosophical aesthete in the nineteenth and twentieth century has either been a Kantian or a Hegelian". Buiten vir Kant en Hegel se invloed op die estetika as dissipline, het hulle natuurlik deur die loop van die negentiende en die twintigste eeu ook 'n verskeidenheid van reaksies in die kunspraktyk ontlok. Vir my doeleindes van argument, naamlik dat die moderne artistieke praktyk nie 'n totaliserende sosiale uitwerking gehad het nie, is een van my take dan om aan te toon dat daar 'n beduidende weerklank tussen die postmoderne detotaliserende ingesteldheid en Kant en Hegel se *estetikas* nagespeur kan word.

Die spesifieke "filosofiese" akademiese bydrae van my tesis is dus om na te speur of Kontinentale filosowe wat hulself met die moderne artistieke praktyk bemoei het, 'n beduidende bydrae tot die totstandkoming van die postmoderne detotaliserende ingesteldheid, die post-strukturalistiese taalmodel en die metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gelewer het. Voorlopig gestel is dit opvallend dat hoewel die breë Kontinentale tradisie wat ek in gedagte het, sigself bykans definieer as een wat 'n

²⁶ Sien Cooper (1992:vii) in hierdie verband.

dekonstruksionistiese suspisie ten opsigte van aspekte van die verligting geopenbaar het, dit ook waar is dat hierdie suspisie voortreflik verteenwoordig word deur denkers wat ook hoofstroom, moderne outonome kuns ernstig opgeneem het. Buiten vir Marx, Nietzsche, Freud, Lukács, Benjamin, Heidegger, Gadamer en Derrida wat reeds genoem is, dink ek ook aan Schopenhauer, Kierkegaard, Sartre en Merleau-Ponty. Al hierdie denkers het, of neem steeds, moderne outonome kuns ernstig op, terwyl hulle ook krities is oor die intellektuele tradisie waarby hulle op 'n selfbewuste, hoewel onenige wyse, aansluiting vind.

Om aan al die filosowe wat ek reeds genoem het, in diepte aandag te gee, val buite die omvang van hierdie tesis en daarom moes ek 'n beperking op my gespreksgenote plaas. Buiten vir Kant, Hegel en Derrida - laasgenoemde wat natuurlik onontbeerlik is as die post-strukturalistiese taalmodel ter sprake is - het my keuse vir ander sentrale filosofiese gespreksgenote op Nietzsche en Heidegger geval. Dit is nie alleenlik omdat hulle baie aandag aan outonome kuns gegee het nie, maar ook omdat hulle, soos ek later sal aantoon, 'n belangrike aandeel aan die opkoms van die post-strukturalistiese taalmodel gehad het. Dit is in die besonder omdat hulle die korrespondensie-teorie van waarheid bevraagteken het. 'n Ander rede hoekom ek Nietzsche en Heidegger as gespreksgenote uitsonder, is omdat hulle metaforiese kuns, soos moderne kuns na my oordeel grotendeels was, aan die voorpunt van menslike ontwikkeling geplaas het om sodoende 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering aan die orde te stel.

Dit is eintlik jammer dat ek weens die beperkinge van die omvang van 'n akademiese tesis, nie ook meer aandag aan denkers soos Sartre, Merleau-Ponty en Gadamer, almal wat moderne kuns ernstig opgeneem het, kon gegee het nie. Ek is egter daarvan oortuig dat hul insluiting slegs verdere ondersteuning sou verskaf vir die tesis dat die Kontinentale tradisie langamerhand die korrespondensie-spieël neergesit het, en so beduidend tot die detotaliserende, talige interpretasie van kuns, waarheid en betekenis bygedra het.

Een van my take is dan om aan te toon dat Nietzsche en Heidegger die kuns, teweens ook die filosofie, eintlik as 'n soort metaforiese gebeurtenis begin verstaan het. Om egter die betreklik onkontensieuse punt te maak dat hierdie twee denkers 'n problematisering van die korrespondensie-teorie verteenwoordig en daarom 'n beduidende aandeel aan die opkoms van die talige interpretasie van kuns, waarheid en betekenis gehad het, voltooi egter nog nie my argument nie. Dit is omdat 'n mens hulle aandeel as 'n breek met Kant en Hegel se denke sou kon interpreteer. Daarom het ek op hierdie punt 'n verdere taak. Dit is om beduidende kontinuïteite tussen hierdie twee filosowe en Kant en Hegel se denke aan te toon. Dit kom daarop neer dat ek moet kan aantoon dat die probleme wat Nietzsche en Heidegger ten opsigte van die korrespondensie-teorie van waarheid aangesny het, reeds sy kiem in Kant en Hegel se estetikas gehad het.

Samevattend is my taak dan om aan te toon dat daar vanaf Kant en Hegel 'n intellektuele tradisie uitgegaan het, wat terwyl dit outonome kuns ernstig opgeneem het, terselfdertyd 'n besondere bydrae tot die post-strukturalistiese taalmodel en die gepaardgaande metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gelewer het. Indien hierdie navorsing positiewe resultate oplewer, kan 'n mens tereg beswaar aanteken teen diegene wat die moderne filosofie en kuns interpreteer as dissiplines wat slegs ten doel gehad het om 'n veronderstelde ware werklikheid oop te vlek. Buiten hiervoor kan 'n mens dan ook beswaar aanteken teen diegene wat die postmodernisme as 'n radikale breek met die verlede interpreteer. Boonop kan 'n mens dan ook beswaar aanteken teen diegene wat nie insien dat die moderne artistieke praktyk eintlik in 'n intellektueel-detotaliserende, metaforiese perspektief op kuns, waarheid en betekenis, voortvloei nie.

Voordat ek hierdie afdeling afsluit, wil ek deur verdere kwalifikasie verseker dat daar geen onduidelikheid oor my werkwyse bestaan nie. Wat ek in die besonder moet uitklaar, is dat ek geensins die aanspraak maak dat daar 'n gemaklike, progressiewe, kousale oorsaak-gevolg lyn vanaf moderniteit tot by die post-strukturalistiese taalmodel bestaan nie. My argument is effens meer kompleks en paradoksaal as die van 'n "lynige" model. Wat spesifiek Kant en Hegel se filosofiese denkarbeid aan betref, kom dit vir my voor dat hulle denke oor die aanvaarde denkpatrone van hul eie dag, nie die gevolg gehad

het om daardie bestaande denkpatrone te ondersteun of te verhelder nie, maar eintlik op 'n teenoorgestelde problematisering daarvan uitgeloop het. Omdat hierdie argument miskien nie helder oorkom nie, wil ek dit per analogie verhelder aan die hand van wat Hookway (1995:797-8) ten opsigte van skeptisisme en Descartes se filosofie sê:

Since few of his contemporaries considered his attempts [om skeptisisme te oorkom] successful, he bequeathed to later philosophers only a more powerful battery of sceptical challenges and a greater awareness of the importance and difficulty of defeating them. His "refutation" of scepticism left it in better shape than before, encouraging a sense of the power of scepticism which culminated in Pierre Bayle's *Historical and Critical Dictionary* (1697-1702).

Soos Descartes dan eintlik skeptisisme versterk het, dink ek dat Kant en Hegel die totalistiese korrespondensie-denkpatoon van moderniteit tot op 'n punt gedruk het (ek wil byna sê uitgewring het) waar dit as 't ware sigself begin ondergrawe het. "Self-deconstruct", is 'n woord wat 'n mens in hierdie verband kan gebruik.

Uit 'n effense ander hoek beskou, kan 'n mens Kant en Hegel se filosofiese bydraes as problematiserings van die tekortkominge van die korrespondensie-metode vir die menswetenskappe interpreteer. Anders as baie ander geesteswetenskaplikes soos byvoorbeeld Comte (1975), Spencer,²⁷ Bentham (1948) en Mill (1888), wat onder die invloed van die natuurwetenskaplike korrespondensie-metode, in Gadamer (1976:5) se woorde, voortgegaan het met "establishing similarities, regularities and conformities to a law which would make it possible to predict the individual phenomena and processes", is dit myns insiens moontlik om aan te toon dat filosowe wat Kant en Hegel ernstig opgeneem het, denkers soos Marx, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Freud, Sartre, Merleau-Ponty en Heidegger, almal op verskillende wyses bygedra het om die toepassing van korrespondensie-denke op die geesteswetenskappe te problematiseer. Indien ek korrek is, het die Kontinentale tradisie dus 'n bydrae gelewer om die toepassing van korrespondensie-denke op die menswetenskappe sowel as die kunste van seggenskap te ontledig.

Wat spesifiek die kunste aan betref, is my argument, metafories gesproke, dat "koning" artistieke korrespondensie-skoonheid nie deur buitemagte onttroon is nie, maar dat hierdie koning vrywilliglik van sy troon afstand gedoen het. Trouens, na my denke is koning artistieke skoonheid die eerste moderne korrespondensie-koning wat geabdikeer het, en hierom dink ek is dit verkeerd om die moderne artistieke praktyk in sy geheel as totalisties af te maak. Twee idees is hier van baie belang. Die een is dat die breë moderniteit, maar eintlik die mensdom nog altyd, waarheid en betekenis as die speëling van een of ander voorafbestaande ware werklikheid gereken het. Die ander is dat hierdie tradisie en praktyk eintlik vroegtydig van korrespondensie-denke afgesien het. Trouens, dit kom vir my voor dat waarheid en betekens gereken in terme van korrespondensie, steeds deur die meeste mense as bykans vanselfsprekend aanvaar word. Nou behoort my punt duideliker oor te kom, naamlik dat die moderne kunspraktyk deur sy selfontlediging *vroegtydig* korrespondensie-denke geproblematiseer het en dat dit hierom verkeerd is om te sê dat hierdie praktyk 'n totaliserende sosiale uitwerking gehad het.

Waar 'n mens dan aan die een kant kan argumenteer dat Kant en Hegel hul tyd laat glo het dat goeie kuns, soos "tradisionele" natuurwetenskaplike waarheid, met 'n ontologiese of teleologiese werklikheid moet korrespondeer, kan 'n mens aan die ander kant argumenteer dat hulle eintlik hierdie veronderstelling so diep ondersoek het dat dit as 't ware sigself geproblematiseer het. 'n Mens kan dan sê dat hulle eintlik 'n breë, groeiende idee van moderniteit, naamlik waarheid en kuns as gesekulariseerde, waaragtige korrespondensie, teoreties tot so 'n punt gevoer het dat dit wat baie moderniste veronderstel het, en wat party mense trouens steeds veronderstel, vandag nie vir almal meer so vanselfsprekend voorkom nie.

²⁷ Sien Watson (1895).

1.4 Vooruitskouing van die struktuur van die tesis

Soos ek reeds vermeld het, handel Afdeling A van hierdie tesis oor die rol wat die moderne artistieke praktyk in die ondergrawing van totaliserende, korrespondensie-denke vervul het. Om hierdie taak deur te voer, begin ek deur in Hoofstuk 2, *Die metafisika en korrespondensie: Kant en Hegel*, 'n lesing van Kant en Hegel se estetikas te gee.

Een gevolgtrekking waartoe ek in Hoofstuk 2 kom, is dat Kant en Hegel se toepassing van korrespondensie-denke op die kunste, wel die kuns gepartikulariseer en ge-universaliseer het. In die eerste geval verwys ek spesifiek na Kant se "formele" estetiese "ideaaltipe", en in die tweede geval verwys ek na die rol wat kuns in Hegel se opvatting omtrent die wêreldgeskiedenis volvoer het. Kant se "ideaaltipe", tesame met Hegel se determinisme, kom myns insiens op 'n *ontwikkende* ontologie, of teleologie neer. Enersyds vra ek of hierdie argumente van Kant en Hegel daarvoor verantwoordelik was dat moderniste dit byna as vanselfsprekend aanvaar het dat Westerse kuns die voorhoede van artistieke "vooruitgang" vorm, en daarom aan 'n Westerse kultuur- en kunsimperialisme aandadig is. Andersyds kom ek tot die gevolgtrekking dat daar genoeg aanduidings is dat die soeke na die partikuliere, universele sentrum van skoonheid, nie uit flagrante dominansie gebore was nie. 'n Mens sê dit omdat baie moderniste van mening was dat die kuns 'n universele taal is, en daarom 'n versoenende, humaniserende sosiale uitwerking mag hê.

'n Ander aspek wat my analise in Hoofstuk 2 aan die lig bring, is dat beide Kant en Hegel in die nuwe harmonieë van kunswerke, 'n bewys vir 'n breë, algemene teleologie gesoek het. Op hierdie punt vra ek myself af hoekom 'n bewys vir teleologie vir hulle so belangrik was, en is die antwoord waarmee ek vorendag kom dat hulle die emansiperende veranderinge van hul eie tyd, as goed en noodwendig wou rasionaliseer om as 'n argument teen konserwatiewe elemente te dien. Daarom kom ek tot die gevolgtrekking dat Kant en Hegel uit 'n oop, positiewe ingesteldheid jeens die emansiperende dinge van

die dag, gepoog het om die kuns as 'n "waaragtige" versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid te konsipieer.

Omdat dit egter tereg bevraagteken kan word of Kant en Hegel en die metafisiese korrespondensie-denke enigsins 'n beduidende invloed op die kuns van moderniteit gehad het, word die meer praktykgerigte kunsteorie en kunsgeskiedenis in Hoofstuk 3 bearbei. Hierdie hoofstuk, *Die moderne kuns as korrespondensie: Die resepsie van Kant en Hegel in die kunsteorie en -praktyk*, handel dan in die besonder oor die wyse waarop die moderne artistieke praktyk inderdaad die metafisiese korrespondensie-denke van Kant en Hegel toegepas het. Hierbenewens toon hierdie hoofstuk aan hoe hierdie praktyk sigself mettertyd, en myns insiens juis vanweë 'n korrespondensie-praktyk (die soeke na die sentrum van die kuns), van alle seggenskap ontledig het.

'n Verdere aspek wat in Hoofstuk 3 behandel word, is die wyse waarop hierdie praktyk met die "verhouding" tussen die oorsprong en die oorspronklikheid van die kuns geworstel het. Wat spesifiek aan die lig kom, is dat die verhouding tussen oorsprong en oorspronklikheid nooit op 'n bevredigende wyse deur die moderne teoretiese en historiese besinning hanteer is nie, en dat daar daarom eintlik herhaaldelik allerlei paradokse opgeduik het. In hoofsaak is dit omdat daar aan die een kant van 'n artistieke sentrum, 'n tydloosheid, 'n onmiddellikheid en 'n passiwiteit gepraat word, terwyl daar aan die ander kant, en dikwels sonder dat daar 'n poging aangewend is om hierdie tweespalt te verklaar, na die kreatiwiteit, die vry-gekonsipieerdheid en die vooruitgang van die moderne kuns verwys word.

Waar dit moontlik sou wees om moderniteit negatief te waardeer weens sy paradoksale hantering van die verhouding tussen oorsprong en oorspronklikheid, doen ek dit nie. Inteendeel, ek voer juis aan dat hierdie praktyk se problematisering van hierdie verhouding, onbedoeld en by verstek 'n bydrae tot emansipasie gelewer het. Dit is hoofsaaklik omdat hierdie praktyk deur sy sistematiese soeke na die sentrum van die kuns, sy hantering van die verhouding tussen oorsprong en oorspronklikheid, en sy mettertydse selfontlediging, aangetoon het dat waar ten minste die mens en sy kuns ter

sprake is, korrespondensie-denke ontoereikend is. Verder - en weens die feit dat baie van die groot totaliserende instellings van die verlede hulself op die een of ander korrespondensie-patroon gerasionaliseer het - lyk dit vir my of die selfontlediging en abdikasië van hierdie hoofstroom artistieke praktyk, 'n algemene bydrae tot detotalisering en emansipasie gelever het. In kort kan 'n mens dan sê dat hierdie praktyk deur sy selfontlediging die onhoudbaarheid van korrespondensie-denke gedemonstreer het.

In Hoofstuk 4, *Kritiek op en 'n waardering vir die moderne artistieke praktyk*, word eers hedendaagse kritiek dat hierdie praktyk totaliserend was, behandel. Hoewel ek nie met baie aspekte van hierdie kritiek saamstem nie, kan 'n mens tereg daaruit die gevolgtrekking maak dat moderniteit se veronderstelde outonome kuns, nie werklik so outonoom was nie. Om egter uit die gegewe dat hierdie "outonome" artistieke praktyk eintlik sosiaal gedetermineerd was, tot die gevolgtrekking te kom dat dit daarom, soos die hedendaagse neo-Marxiste geneig is om te doen, totaliserend was, is myns insiens 'n onlogiese denksprong.

In die tweede deel van hierdie hoofstuk, *'n Waardering vir die detotaliserende aspekte van die moderne artistieke praktyk*, toon ek aan dat die wyse waarop hierdie praktyk sy "heteronome" bestaan gevoer het, nie 'n totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie. Ek begin deur in die eerste deel van hierdie afdeling in gesprek te tree met die argumente van neo-Marxiste deur materiële faktore, dit wil sê byna empiriese gebeurlikhede, uit te lig wat daarop dui dat hierdie praktyk nie noodwendig of altyd 'n totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie. In die tweede deel van hierdie afdeling vors ek na hoe moderne groeperinge wat nie noodwendig in die eerste plek met die moderne artistieke praktyk vereenselwig kan word nie, hierdie praktyk waardeur en evalueer het.

Die gevolgtrekking waartoe ek in Hoofstuk 4 kom, is dat die moderne artistieke praktyk deur diversiteit, 'n gemarginaliseerdheid en 'n kritiese ingesteldheid gekenmerk word, en daarom nie 'n totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie. Trouens, dit sou

akkuraat wees om hierdie praktyk as 'n soort onverenigde opposisie teen die groot magte van moderniteit te interpreteer.

Ek sluit Afdeling A af met die gevolgtrekking dat die moderne artistieke praktyk nie 'n' totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie. Die eerste rede hiervoor is omdat die formalistiese been van hierdie praktyk se mettertydse selfontlediging van seggenskap, die onhoudbaarheid van korrespondensie-denke gedemonstreer het. Die tweede rede hoekom hierdie praktyk nie 'n' totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie, is omdat dit in der waarheid deur diversiteit, 'n' gemarginaliseerdheid en 'n' kritiese ingesteldheid gekenmerk word. Omdat 'n' mens egter tereg aspekte soos 'n' verlies aan seggenskap en 'n' gemarginaliseerdheid as 'n' hoogs negatiewe waardering van die moderne artistieke praktyk mag opneem, word in Afdeling B oorgegaan tot die bydrae wat hierdie praktyk tot die postmoderne, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gelewer het.

In Afdeling B word die teenpool van korrespondensie-denke, naamlik 'n' talige interpretasie van moderne en postmoderne kuns en filosofie, behandel. Die eerste hoofstuk van hierdie afdeling, Hoofstuk 5, is dan ook *Die post-strukturalistiese taalmodel*. Wat hierdie hoofstuk in die besonder aantoon, is dat daar eintlik geen ontdekbare, universele, tydlose "grondpatroon" bestaan waarop sowel die kuns, as die filosofie, en die menswetenskappe vir eens en vir altyd geskoei kan word nie. Ek eindig hierdie hoofstuk deur die vraag te vra wat die sosiale gevolge daarvan mag wees om te glo dat alle oënskynlike waaragtigheid, eintlik altyd, alreeds, onwaaragtige, prosesmatige konstruksies is.

In Hoofstuk 6, *Detotalisering en betekenisloosheid: toepassings en implikasies van die post-strukturalistiese taalmodel*, worstel ek met bogenoemde vraag. Hierbenewens vervul hierdie hoofstuk 'n' soortgelyke funksie as Afdeling A se Hoofstuk 3, naamlik om verbande tussen die filosofie en die praktyk te lê. Waar Hoofstuk 3 dan verbande tussen die moderne filosofie en die moderne kunsteorie en -praktyk gelê het, lê Hoofstuk 6 weer verbande tussen die post-strukturalistiese taalmodel en die breë hedendaagse kulturele

klimaat. Die slotsom waartoe ek hier kom, is dat die post-strukturalistiese taalmodel óf tot emansipasie óf tot betekenisloosheid aanleiding mag gee.

In Hoofstuk 7, *Die neerlê van die korrespondensie-spieël en die opneem van die "talige" alternatief: Nietzsche en Heidegger*, behandel ek hierdie twee denkers as eksemplare van kontinentale denkers wat gehelp het om 'n positiewe, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering te help ontwikkel. Ek toon in die besonder aan hoe hulle korrespondensie-denke gedekonstrueer het en in die plek daarvan die taligheid van ons menslike kondisie beklemtoon het. Verder lê ek verbande tussen hulle en die breë post-strukturalisme, maar meer spesifiek tussen hulle en die postmoderne metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering. Soos ek sal aantoon is dit in die besonder Nietzsche en Heidegger se vooruit-agteruit-tydspel, die tydspel tussen oorsprong en oorspronklikheid, wat gehelp het om 'n positiewe, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering aan die lig te bring. Op hierdie wyse toon ek dan deur Nietzsche en Heidegger aan dat die postmoderne dekonstruering van korrespondensie-denke, nie slegs as kennisverdeling geïnterpreteer moet word nie, maar dat dit ook as 'n positiewe, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering verstaan kan word.

Waar ek hierdie tesis met Kant en Hegel begin het, sluit ek dit met 'n herinterpretasie van hulle af. In die finale hoofstuk, Hoofstuk 8, *Samevatting en gevolgtrekking: 'n herinterpretasie van Kant en Hegel*, herinterpreteer ek hulle dan met die doel om hulle aandeel aan 'n positiewe, detotaliserende, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering aan te toon. Ek doen dit in hoofsaak deur Nietzsche, Heidegger en Derrida, maar trouens ook die breë postmodernisme en post-strukturalisme se aansluiting by, en afhanklikheid van hierdie twee "moderne" denkers aan te toon.

So toon ek dan 'n lyn van denke aan wat "tydelik" uitloop op 'n optimistiese verhaal oor die skeppende potensiaal van die kuns. Dit is 'n verhaal wat voortspruit uit 'n belangrike insig wat die Kontinentale tradisie ontwikkel het. Dit is naamlik dat waarheid en betekenis nie vergelyk kan word met iets wat reeds "daarbuite" bestaan nie, maar dat waarheid en betekenis eerder as 'n kreatiewe, metaforiese gebeurtenis gesien moet word.

Waarheid en betekenis kom as 't ware tot stand deur 'n metaforiese proses wat in die kunswerk plaasvind; deur die werk wat in 'n metaforiese proses in die kunswerk gedoen word. So sluit ek dan die verhaal van die totstandkoming van die metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering af.

Ek het voorheen verduidelik dat indien die Kontinentale tradisie in sy refleksies oor die moderne kuns, gehelp het om 'n talige interpretasie van kuns, waarheid en betekenis daar te stel, dit gewoon foutief sou wees om die sosiale uitwerking van so 'n tradisie aan totalisering te koppel. Uit die werk wat in hierdie tesis gedoen is, kom ek tot die gevolgtrekking dat die moderne artistieke praktyk nie van totalisering beskuldig behoort te word nie, maar dat dit eerder waardering moet ontvang vir die aandeel wat dit aan 'n detotaliserende, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gehad het.

Afdeling A:

Die korrespondensie-been van die argument

Hoofstuk 2

Die metafisika en korrespondensie: Kant en Hegel

2.1 Inleiding

Op 'n wyse is ons vandag reeds die moderniste se toekoms, en het dit reeds duidelik geword dat baie van die "projekte" wat moderniteit aangepak het, gefaal het. In die volgende twee hoofstukke vertel ek die verhaal van een so 'n "gefaalde" projek, naamlik die soeke na die sentrum of "oorsprong" van skoonheid. Ek toon aan hoe korrespondensie-denke hierdie soeke oorheers het, hoe dit sigself mettertyd in 'n nulpunt ontledig het, en verder interpreteer ek die betekenis van hierdie selfontleding.

In hierdie hoofstuk word hoofsaaklik die metafisiese grondpatroon van die moderne artistieke praktyk bearbei. Vir hierdie doel word Kant en Hegel se estetikas betrek. Die rede hoekom daar op hulle gekonsentreer word, is omdat soos ek in die volgende hoofstuk sal aantoon, die moderne, outonome artistieke praktyk grootliks op hulle onderskeie estetikas geskoei was.

Ek begin my ondersoek in Afdeling 2.2 deur eerstens die eeue-oue idee van artistieke mimesis te ondersoek. Dit word gedoen omdat die historiese idee van mimesis, wat ook 'n vorm van korrespondensie-denke is, waardevolle insigte in die spesifieke aard van moderniteit se korrespondensie-denkpatoon verskaf. Wat ek in die volgende afdeling (2.3), *Die "natuurwetenskaplike" vooruitgangsoptimisme en korrespondensie*

doen, is om kortliks moderniteit se "natuurwetenskaplike" vooruitgangsoptimisme te bearbei. Een rede hiervoor is dat tegnologiese ontwikkeling, progressie, vooruitgang, die nuwe, die verbeterde en die toekoms, die gees van moderniteit oorheers het. 'n Ander rede hiervoor is dat beide die moderne natuurwetenskappe en die moderne metafisika 'n korrespondensie-denkpatroon gehandhaaf het, en dat die aantoon van verskille en ooreenkomste tussen die natuurwetenskaplike en metafisiese korrespondensie-denke, help om 'n gemaklike toegang tot die moderne kunsfilosofie van Kant en Hegel te bewerkstellig. Die laaste inleidende afdeling voor Kant en Hegel aan die bod kom, en wat verskille en ooreenkomste tussen die natuurwetenskappe en die metafisika behandel, noem ek *Die Metafisika as 'n versoenende korrespondensie*. Die onderskeie afdelings oor Kant en Hegel verskaf 'n breë inleiding tot hulle denke sowel 'n "moderne" lesing van hulle kunsfilosofieë.

2.2 Korrespondensie-denke en mimesis

Artistieke mimesis kan tereg as die artistieke ekwivalent van die breë korrespondensie-denkpatroon in die filosofie gereken word. Hierbenewens kan dit in die besonder aan die metafisiese tradisie gekoppel word. Ijsseling (1990:15) maak die punt dat die probleem van mimesis in die metafisiese tradisie gestel word

... in het licht van de vraag naar waarheid en deze laatste wordt gedacht als overeenkomst (*homoiosis, adequatio*). Met betrekking tot de mimesis wordt alle nadruk gelegd op het al of niet overeenkomen van de nabootsing, afbeelding, uitbeelding, weergave, reproductie of beschrijving enerzijds met het origineel, het voorbeeld, het model, de werkelijkheid, de idee of de natuur anderzijds.

Dit is duidelik dat Ijsseling hier mimesis breër as slegs artistieke mimesis definieer en eintlik die hele metafisiese korrespondensie-denkpatroon as 'n vorm van mimesis reken.

2.2.1 *Die klassieke beskouing van mimesis*

Die eerste filosofiese teks, trouens die eerste keer wat ons 'n omvattende geskrewe konsipiëring van artistieke mimesis kry, is in Plato se *Republiek* in boek tien.²⁸ Plato se konsepsie van die wet, die sogenaamde *ideale vorms* - die idee van 'n noodwendige kosmiese samehang - gee hom 'n metafisiese hefboom waarmee hy die mimetiese produkte van die vakman-kunstenaar teenoor 'n veronderstelde "diep" ware werklikheid wat agter gewone verskynsels lê, kan afspeel. Plato veronderstel dat artistieke voorstellings slegs met oppervlakkige kopiëring te make het, en verstaan hierdie aktiwiteit as een waar die vakman-kunstenaar slegs 'n verwronge spieëlbeeld van 'n tweederangse "empiriese" werklikheid kan bied. In hierdie verband sê Halliwell (1992:329) dat "All art *qua* mimesis, is ... impugned as mirror-like image-making - the creation of mere 'appearances' that fall short of even sensible reality".

Omdat hierdie skeppings dan nie die "ware", diepere werklikheid kan representeer nie, en daarbenewens slegs 'n illusionêre imitasie van die "oppervlakkige" empiriese werklikheid is, en op die koop toe ook nog die moontlikheid inhou om hierdie empiriese werklikheid op 'n verleidelike, sensuele, emosionele wyse te verwring, word die kunstenaar uit sy denkbeeldige ideale staat verban. Vir Plato lyk dit of die kunste se irrasionele, emosioneel gelaaide, mimetiese representasies van die voor die handliggende gegewendheid van dinge, twee maal van die ware werklikheid, die ware kosmiese samehang, verwyderd is. Halliwell (1992:329) verduidelik dat volgens Plato is kuns " 'twice removed' from the transcendent truth (the plane of the Forms) posited by Plato's metaphysics".²⁹ Die kunste is vir Plato 'n illusionêre verleiding wat ons toegang tot die ware werklikheid vertroebel.

²⁸ Sien Sartwell (1992:364).

²⁹ Sien Plato (1955:boek 10).

Halliwell (1992:327) sê voorts dat Plato se grootste probleem met die kunste voortspruit uit die oortuiging dat "artistic values [must] be subject to the sovereignty of truth and morality [waarheid en goedheid] and, that they justify themselves in relation to the needs of psychology, politics and (ultimately) metaphysics". Omdat die kunste volgens Plato misluk in die mimesis of daarstelling van die ware en die goeie, staan hy suspisies ten opsigte van die korrupterende mag daarvan.

2.2.2 *Die middeleeuse beskouing van mimesis*

Tydens die middeleeue word die Griekse politeïsme, sowel as Plato se konsepsie van 'n kosmiese samehang (waar die gode nie altyd van natuurmagte te onderskei is nie) met die idee van 'n almagtige, monoteïstiese god vervang. Die veronderstelde mimetiese aard van die kunste word nou gereken as die voorstelling, dikwels deur eksemplare en konvensies (ook 'n vorm van mimesis), van 'n godgegewe bo-aardse orde. Of, om dit in terme van die kunstenaar se taak uit te druk, daar is geglo in 'n tipe vaste, godgegewe buitepunt, en die vakman-kunstenaar se taak was om deur die mimetiese verbeeldingsvermoë hierdie orde te spieël of te veruitwendig.³⁰

Skoonheidsteorieë van hierdie tyd het ook baie aandag aan die idees van harmonie en orde gegee. Volgens Townsend (1992:179) geld daar in die middeleeue die idee dat artistieke skoonheid op die representasie van 'n "groter", voorafbestaande heteronome harmonie neerkom. Hy (1992:179-80) verduidelik dat hierdie idee (een wat tot by Pythagoras nagespeur kan word) die golflengtes van 'n harmonieuse, trillende snaar op 'n kosmologiese skaal geprojekteer het,

... so that harmony is understood as a relation between what there is in the world and the spheres that form the universe ... A harmonious statue reflects not the actual forms of the body but the ideal forms of the body in their relation to purely intelligible forms which remain unseen.

³⁰ Sien Kearney (1988:114-150).

Volgens hierdie beskouing - wat Townsend (1992:180) ook met Plotinus in verband bring - kom artistieke skoonheid op die getroue spieëling van 'n voorafbestaande harmonieuse, ordelike werklikheid neer. Verder het die idee ontstaan dat hierdie harmonieuse ordelike 'n kwaliteit is van alle verskynsels wat "goed" is. Daarom is daar ook dikwels gereken dat skoonheid en die goeie hand aan hand gaan. In hierdie verband maak Haldane (1992:10) die volgende opmerking oor Aquinas se siening van skoonheid: "... beauty is a *transcendental* quality identical in an entity to that thing's *being*, its *unity*, its *goodness* and its *truth*. Moreover, according to Aquinas, it is part of what it is to be a transcendental quality that everything possesses it". "Goeie" kuns (in beide sinne van die woord) is dan dit wat korrespondeer met 'n skoonheid wat in alle dinge, buiten duiwelse goed, teenwoordig is.

2.2.3 *Die vroeë renaissance se beskouing van mimesis*

Wat uit die voorafgaande beskouinge van artistieke mimesis blyk, is die veronderstelling dat daar een of ander gegewe, dieper werklikheid as die voor die handliggende gegewendheid van dinge bestaan, en dat vroeë gestel is oor die vermoë van die kuns om hierdie veronderstelde werklikheid voor te stel. In teenstelling hiermee het die saaklike, dog swierige renaissance al hoe meer in die "oppervlakte", in die "patroonmatigheid" van dit wat in 'n oënskynlike kousale verhouding aan ons gegee is, geïnteresseerd geraak. Die renaissance-mens het geleidelik spekulatiewe vrae oor die herkoms van die mens, dinge en verskynsels opsygeskuif, en al hoe meer, in wat 'n mens empiriese patroonmatighede kan noem, belang gestel. Basies het hulle die natuur as 'n neutrale, aardse, deursigtige patroonmatigheid begin reken, waar, daarteenoor, die klassieke en die middeleeuse beskouing vervleg was met gegewe ordes en diepere, versluisde betekenis.³¹

Wat die renaissance in die eerste plek omtrent kuns geïnteresseer het, en trouens baie mense steeds vandag omtrent kuns interesseer, was 'n betreklike ongekompliseerde, dog

³¹ Sien die paragraaf oor "The Rise of Naturalism" in Haldane (1992:281).

opwindende mimetiese representasie van die natuur (ook die sogenaamde mensgemaakte natuur) deur die gebruikmaking van piktorale tegnieke soos liniêre-perspektief. In hierdie verband sê Haldane (1992:282): "While the subject-matter of Renaissance art owes much to the revival of classical mythology and mystical philosophy, the *manner* of depicting scenes was transformed ... by technical advances in painting and design". Gesien teen die agtergrond van middeleeuse kunstegniese konvensies, was daar immers baie nuwe opwindende tegnieke om te ontwikkel ten opsigte van hoe om 'n getroue nabootsing van die "oppervlakkige" visuele werklikheid te verkry. Sartwell (1992:365) noem laasgenoemde vorm van mimesis, piktorale mimesis en sê:

... whether pictorial mimesis was condemned or celebrated, it quickly became the standard account of representation in the Western tradition, and in fact the standard account of the overall activity of the artist. The notion was held more or less as common sense at least through the Renaissance. In a remark about Masaccio, Vasari writes that "painting is simply the imitation of all the living things of nature with their colours and designs just as they are in nature".³²

2.2.4 *Die laat-renaissance en vroeë-moderne beskouing van mimesis*

Daar ontstaan egter ook later in die renaissance die kunsteorie van veridealisering en nog later in die barok die kunsteorie van veralgemening, wat beide die idee van die kuns as 'n mimesis van die voor die handliggende werklikheid problematiseer.³³ Vereenvoudig beskou beteken veridealisering dat die kuns nie dinge uitbeeld soos hulle is nie, maar hoe hulle in 'n ideale staat behóórt te wees. Veralgemening beteken min of meer dieselfde; dat daar 'n veralgemeende ideaaltipe skoonheid bestaan. Hierdie idees van veridealisering en veralgemening - en 'n mens kan teorieë soos perfeksie en "orde in afwisseling" hier toevoeg - het dit gemeen dat daar die een of ander partikuliere estetiese ideaaltipe moet bestaan. Die aard van hierdie partikuliere estetiese ideaaltipe, is iets wat spanninge ophef, orde, perfeksie en harmonie uitstraal. Goeie kuns is gereken as kuns

³² Die rede waarom Sartwell na Vasari (1978) verwys, is oor sy invloedryke *Lives of the Artists* wat aanvanklik in 1568 gepubliseer is. Dit word dikwels as die eerste moderne kunsgeskiedenis gereken.

wat met hierdie voorafbestaande, organiese skoonheid of harmonie wat slegs in sekere dinge teenwoordig is, korrespondeer.

Omdat die kunstenaars en kunsteoretici van die laat-renaissance van die opinie was dat skoonheid 'n partikuliere estetiese kwaliteit is wat slegs in sekere dinge teenwoordig is, verteenwoordig dit 'n verskuiwing vanaf artistieke heteronomie na artistieke outonomie. Wat ek hiermee bedoel, is dat in stede daarvan dat die kuns se waarde ten opsigte van ander aspekte soos goedheid en waarheid gemeet is, word daar al hoe meer na die partikuliere, ontologiese, dit wil sê inherente kwaliteit daarvan gesoek. Trouens, volgens Tilghman (1991:25) het die agtiende eeu later tot die gevolgtrekking gekom dat daar so iets soos skone kuns bestaan wat sigself deur 'n spesiale koppeling aan skoonheid (of die estetiese), van ander menslike aktiwiteite onderskei. Tilghman (1991:25) sê die koppeling van kuns aan skoonheid, "was thought of as a discovery about the essence of both art and the aesthetic".

Hoewel die hoofstroom moderne artistieke praktyk se soeke na die sentrum van die kuns reeds in die renaissance en barok begin het, is daar egter aansienlike verskille in die wyse waarop die laat-renaissance en vroeë-moderne tyd, en moderniteit self, die estetiese ideaaltipe gekonsipieer het. Waar die "vroeë-moderne" teorieë meesal die veronderstelde estetiese ideaaltipe op 'n byna statistiese, empiriese wyse gekonsipieer het, het die modernisme dit nie gedoen nie. As 'n mens byvoorbeeld die teorie van veralgemening neem, was die estetiese ideaaltipe in die "vroeë-moderne" teorie gekonsipieer as iets wat 'n mens die gemene deler van 'n "soort" kan noem. So byvoorbeeld sal die mooiste, mees harmonieuse voorstelling van die vroulike "soort", 'n voorstelling van die gemiddelde van alle vroue wees. Dit is dan duidelik dat die teorie van veralgemening 'n soort statistiese, empiriese metode ten grondslag het.³⁴ Volgens Singer (1954:347) is dit om hierdie rede

³³ Sien Singer (1954:347)

³⁴ Kant (1952:77-9) het ook hierdie idee oorweeg (dit 'n psigologiese verduideliking van skoonheid genoem), maar dit verwerp; onder meer omdat ons nie almal dieselfde geografie deel nie.

dat die kunsteoretici wat kuns ter wille van die kuns voorgestaan het, die idees van veridealisering en veralgemening verwerp het. Hy (347) skryf: "For the depiction of 'general nature' and the portrayal of the ideal both depended upon the use of discursive reason. Both represented the triumph of the understanding over the imagination".

In teenstelling met die bo vermelde statistiese, empiriese metode, maar trouens ook met die godgesentreerde denke van die middeleeue, het die hoofstroom moderne teorie die estetiese ideaaltipe op 'n soort "toegepaste" metafisiese wyse gekonsipieer wat hoofsaaklik uit die filosofie van Kant en Hegel afgelei is. Dit is hierom dat Kant en Hegel se kunsfilosofieë die hoofonderwerp van die res van hierdie hoofstuk is. Ek begin egter deur kortliks moderniteit se "natuurwetenskaplike" vooruitgangsoptimisme, sowel as die metafisika se "mens"-teleologie te ondersoek.

2.3 Moderne korrespondensie-denke

2.3.1 Die "natuurwetenskaplike" vooruitgangsoptimisme en korrespondensie

Ten opsigte van moderniteit se vooruitgangsoptimisme, is die eerste belangrike aspek dat hierdie optimisme oorwegend deur tegnologiese en natuurwetenskaplike deurbrake aangevuur is. Beginnende met Bacon, 'n belangrike vroeë woordvoerder van 'n "nuwe" soort wetenskaplike metode, gaan ek nou 'n kort oorsig van hierdie geskiedenis gee. Oor hierdie nuwe wetenskaplike metode het hy (1928:375) die volgende opmerking gemaak: "Of a given nature to discover the form, or true specific difference, or nature-engendering nature, or source of emanation (for these are the terms which come nearest to a description of the thing), is the work and aim of Human Knowledge". Dit is duidelik dat Bacon hier kennis sien as die ontdekking van 'n waaragtigheid wat altyd alreeds

"daarbuite" iewers lê. Met ander woorde, hy het 'n soort induktiewe, empiriese korrespondensie-metode, as 'n nuwe wetenskaplike metode in gedagte gehad.³⁵

Groot denkers van die sewentiende eeu, mense soos Kepler, Galileo en Newton, het selfbewus van 'n sogenaamde "nuwe wetenskap" gepraat.³⁶ Daarmee is hoofsaaklik bedoel natuurwetenskaplike, objektief bewysbare kennis, wat spekulasie met eksperimentering en verifikasie vervang het. As 'n mens op hierdie wyse oor kennis dink, dan is dit hoofsaaklik natuurwetenskaplike kennis wat waaragtig voorkom. Dit is omdat dit op die oog af demonstreerbaar, kontroleerbaar en bewysbaar blyk te wees. Wat dan gebeur het, is dat daardie soort kennis en ervarings wat oënskynlik met die "feite", met 'n "ware" toedrag van sake korrespondeer, al hoe meer die aandag getrek het. Weens die indrukwekkende tegnologiese suksesse van die sogenaamde "nuwe wetenskap", het daar 'n optimisme ontstaan dat die mens die natuur volkome sal kan beheer en dat alle menslike probleme deur middel van 'n korrespondensie-metode opgelos kan word. Op 'n optimistiese trant voorsien Bacon (1928:379-80) dat korrespondensie-kennis die mens magtig kan maak: "It must be said however that this mode of operation [natuurwetenskaplike korrespondensie-metode] ... proceeds from what in nature is constant and eternal and universal, and opens broad roads to human power, such as ... human thought can scarcely comprehend or anticipate".

Tydens die agtiende-eeuse "verligting" was hierdie vooruitgangsoptimisme nog steeds sterk aan die orde. Die "nuwe wetenskap" sou alle menslike probleme oplos en daar is geglo aan die verbeterde, aan die toekoms. Die optimistiese sekerheid was die idee van 'n progressiewe ontwikkeling. In hierdie verband word Didero se ensiklopedie van twee en dertig-volumes wat tussen 1751 en 1772 verskyn het, deur Almond, Chodorow en Pearce as voorbeeld van hierdie optimisme voorgehou. Hulle (Almond, *et al*, 1982:2) skryf:

³⁵ Kirsten (1988:18) praat in hierdie verband van "die instrumentele, natuurbeheersende rede".

³⁶ Sien Barret (1987:4).

Its articles affirmed the belief that through knowledge man could learn to control nature and make it serve his purposes, increase his material welfare, improve his institutions, reform his legislation, perfect his aesthetic tastes and moral institution, and cultivate the satisfactions of industry and peace.

'n Latere negentiende-eeuse voorbeeld van hoe spesifiek tegnologiese kennisdeurbrake die moderniste aangegryp het, is die internasionale kultuurtentoonstelling in die Crystal Palace, te Londen 1851.^{37 38} Hoewel die beeldende kunste ook in hierdie tentoonstelling verteenwoordig is, is dit duidelik dat dit ondergeskik gestel is. "The development of the fine arts also had place in these exhibitions. But there was no doubt in these cultural displays that science, education, technology, and material productivity held center stage", skryf Almond *et al* (1982:5). Dit wat dan oorwegend 'n "tegnologiese" tentoonstelling was, het om en by ses miljoen besoekers gelok, en was deur verskeie ander ewe suksesvolle tentoonstellings in ander Westerse wêreldstede opgevolg.

Benewens natuurwetenskaplike kennisdeurbrake met sy gepaardgaande industriële rewolusie, het daar natuurlik ook vanaf om en by die sestiende eeu langsaamerhand emansiperende gebeure soos 'n wantroue in kerklike dogmas, die kwyning van die edellui se mag, die opkoms van demokratiese nasionale state en die totstandkoming van demokratiese regstelsels, plaasgevind. Volgens Ginsberg (1953:7) is daar egter eers so laat as in die tweede helfte van die negentiende eeu, pogings aangewend om 'n breër, "geesteswetenskaplike" idee van vooruitgang op 'n filosofiese, intellektuele grondslag te plaas. Hy sê egter dat selfs hierdie pogings - soos byvoorbeeld die evolusieleer van Darwin - deur die natuurwetenskaplike, toegepaste wetenskappe aangevuur is. "The popularity of the idea [vooruitgang] was due in great measure to the buoyant hopefulness inspired by the triumphs of applied science", skryf Ginsberg (1953:1).

³⁷ Sien Almond (1982:3-5).

2.3.2 *Die metafisika en 'n versoenende korrespondensie*

Hoewel ek met Ginsberg, maar trouens ook met Baradat (1979:141) saamstem wat sê dat mense in Marx se tyd gereken het dat "just as there were laws governing other natural elements, there might also be natural laws governing human beings", dink ek egter dat daar reeds voor die tweede helfte van die negentiende eeu, pogings aangewend is om menslike vooruitgang op 'n filosofiese, intellektuele grondslag te rasionaliseer. Myns insiens kan beslis Hegel, selfs Kant, maar eintlik alreeds Descartes (1960) se filosofie, gelees word as pogings om 'n soort "mens"-teleologie te bewys. Trouens, uit hierdie denkers se onderskeie filosofiese metodes blyk dit myns insiens dat korrespondensie-denke nie slegs met 'n tydlose dimensie in verband gebring moet word nie, maar dat dit ook 'n ontwikkelende dimensie mag besit. So kan 'n mens dan ook die moderne idee van 'n gedetermineerde vooruitgang, of teleologie, as 'n vorm van korrespondensie-denke reken. In hierdie geval word waaragtigheid dan gelyk gestel aan dit wat die beste korrespondeer met dit wat "noodwendig" moet gebeur. Voordat ek egter voortgaan om hierdie standpunt verder te nuanseer en te substansieer, wil ek eers iets sê oor die motiewe wat daar vir die bewys van 'n "mens"-teleologie mag bestaan het:

Ten eerste is dit belangrik om te noem dat beide Kant en Hegel veranderinge wat op die oog af emansiperend voorkom, voorgestaan het. Hegel het byvoorbeeld na die Franse rewolusie as "The jubilation of an epoch" (1956:447) verwys, en Kant se filosofie kan gelees word as 'n poging om aan te toon dat daar goeie moraliteit sonder die Godsdiens kan heers. Trouens, ons weet dat konserwatiewes Kant in sy eie tyd verkwalik het omdat hy glo sekularisering bevorder het.³⁹ In hierdie verband sê Micheli (1990:283)

³⁸ Dit is interessant hoe die naam Crystal Palace, met sy beeld van helder deursigtige kristal, metafores gesproke die totale deursigtigheid, met ander woorde die totale waaragtigheid van die empiriese korrespondensie-metode, suggereer.

³⁹ Soos ek in die inleiding van hierdie tesis aangedui het, wil dit vir my voorkom dat alle pretensies van waaragtigheid - of dit nou 'n sekulêre of 'n religieuse basis het - totalitarisme in die hand mag werk. Hoewel ek hier sekularisering aan detotalisering

byvoorbeeld: "To the conservatives [in England] Kant was an irreligious and politically dangerous thinker. Radicals and liberals appreciated his political ideas ..." In Duitsland was Kant selfs op 'n stadium verbied om te skryf of om klas te gee oor religieuse aangeleenthede, en moes hy al sy skryfwerk aan 'n sensuur-raad in Berlyn vir goedkeuring voorlê.⁴⁰ Boonop is dit ook belangrik om in ag te neem dat in die leeftyd van beide Kant en Hegel, verskeie omwentelinge die mag van die monargie en die liturgie ondermyn het. Soos ek voorheen reeds genoem het, dink 'n mens aan emansiperende veranderinge soos 'n wantroue in kerklike dogmas, die vervanging van feudalisme met demokratiese state en die totstandkoming van demokratiese regstelsels. Gesien in die konteks van die tyd, kan al hierdie veranderinge as emansiperend beskou word, en daarom dink ek dat 'n mens moet aanvaar dat indien denkers in hierdie tyd 'n "mens"-teleologie voorgestaan het, hulle dit as 'n argument teen konserwatiewes wou gebruik. Of, anders gestel, indien moderne denkers gepoog het om aan te toon dat die geskiedenis in die algemeen nie sommer kontingent is nie, maar dat dit noodwendig, goed, noodsaaklik en waaragtig is, moet 'n mens aanvaar dat sulke denkers "emansiperende" *sosiale* veranderinge voorgestaan het.

Progressiewe "menswetenskaplikes", wat myns insiens mense soos Descartes, Kant, Hegel en Marx insluit, het hulself egter in 'n epistemologiese probleem vasgeloop. 'n Mens sê so, want waar 'n induktiewe, korrespondensie-metode tegnologiese en natuurwetenskaplike deurbrake bewerkstellig het, kon dit nie dieselfde deurbrake vir die menswetenskappe bewerkstellig nie. Die spesifieke probleem wat 'n mens hier mee te make het, is hoe rasionaliseer 'n mens nou werklik sosiale verandering as waaragtig aan die hand van *bestaande* kousale verhoudinge? Of, anders gestel, hoe maak 'n mens nou eintlik toekomsvoorspellings ten opsigte van dinge soos die politiek, die kuns en

verbind, kan die vraag tereg gevra word of Kant in die besonder, maar die breë agtiende-euse verligting in die algemeen, nie grotendeels besig was om 'n totaliserende godsdiens met 'n totaliserende "rede" te vervang nie? Hoewel daar 'n waarheid in hierdie argument steek, voel ek tog dat die breë agtiende-euse veranderinge in sy geheel positief ten opsigte van sosiale emansipasie geëvalueer behoort te word.

⁴⁰ Sien Beck (1963:x & xi).

moraliteit, en hoe rasionaliseer 'n mens hierdie voorspellings as waaragtig, terwyl daar oor die algemeen geglo word dat kennis hoofsaaklik met die ontdekking van kousale verhoudinge te make het?⁴¹ 'n Mens ontdek byvoorbeeld tog sekerlik nie waaragtige moraliteit soos Newton sy wette van dinamika uit kousale verhoudinge kon aflei nie? In hierdie verband begin Kant (1933:7) byvoorbeeld sy eerste kritiek met die volgende woorde:

Human reason has this peculiar fate that in one species of its knowledge it is burdened by questions which, as prescribed by the very nature of reason itself, it is not able to ignore, but which, as transcending all its powers, it is also not able to answer.

Om hier saam te vat: hoewel moderniteit in die breë op die ontdekking van kousale verhoudinge afgestuur het, het hierdie uitgangspunt probleme geskep vir moderniste wat emansiperende *sosiale* verandering voorgestaan het, en wat daarom die noodsaaklikheid en deug van hierdie veranderinge op 'n akademies wyse wou rasionaliseer.

Een weg wat die breë, "humanistiese" metafisika ingeslaan het, was om in teenstelling met die natuurwetenskappe, geesteswetenskaplike probleme binne 'n historiese tyd-dinamika te bearbei.⁴² Volgens Habermas is dit egter nie die geval dat "moderniteit" sigself hierin onderskei het nie. Hy (1983:3) skryf: "With varying content, the term 'modern' again and again expresses the consciousness of an epoch that relates itself to the past of antiquity, in order to view itself as the result of transition from the old to the new".⁴³ Wat Habermas dus suggereer, is dat die "humanistiese" metafisika se pogings om die nuwe vanuit 'n historiese *oorsprong* te rasionaliseer, nie eie aan moderniteit was

⁴¹ In hierdie verband het Hume (1896:470) reeds 'n onderskeiding tussen feite en waardes getref deur te sê dat "virtue is not founded merely on the relations of objects".

⁴² West (1996:voorwoord) verduidelik: "Continental philosophy is self-consciously historical. On the other hand, a major complaint against an Enlightenment too impressed by natural science is its willful ignorance of history".

⁴³ 'n Voor die handliggende voorbeeld is natuurlik die renaissance wat dit self op die klassieke geskoei het.

nie, maar dat alle Westerse tye wat op 'n selfbewuste wyse met vernuwing besig was, dit nog altyd gedoen het.

Op hierdie punt is dit myns insiens egter belangrik om tussen die analitiese en Kontinentale filosofiese tradisies 'n onderskeiding te tref. Dit is omdat Habermas se standpunt, eintlik meer op die Kontinentale as op analitiese filosofie van toepassing is. 'n Mens sê so omdat die analitiese tradisie⁴⁴, wat denkers soos Frege, Russell en Moore insluit, in West (1996:voorwoord) se woorde, deur 'n "wilful ignorance of history", gekenmerk word en daarom ten opsigte van hierdie faktor in dieselfde kamp as die natuurwetenskappe geplaas kan word.⁴⁵ Hierteenoor onderskei Kontinentale filosofie sigself deur 'n sterk besef van die historiese gekondisioneerdeheid van ons denke.^{46 47} Dit

⁴⁴ Sien Gadamer (1976:7-9) vir 'n bespreking van die induktiewe, natuurwetenskaplike inslag van die denkers wat hierbo genoem is. In hierdie verband skryf Taylor (1985:1) ook van: "the ambition to model the study of man on the natural sciences". Giddens (1982:2) sê weer dat "it ... was emphasized that the social sciences should be modelled upon the natural sciences: that the aim of the former should be to parrallel, in the study of human behaviour, to the achievements of the natural sciences. The object was to produce what Radcliffe-Brown once called a 'natural science of society' ".
⁴⁵ Sien West (1996:3).

⁴⁶ Volgens West (1996:1) sluit Kontinentale filosofie denkers soos Hegel, Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Sartre, Gadamer, Habermas, Derrida, Foucault, Lyotard en Baudrillard in. Verder sluit dit denkrigtings soos die Hegeliaanse idealisme, Marxisme, die sogenaamde kritiese teorie van die Frankfurt skool, die eksistensialisme, die hermeneutiek, die fenomenologie, strukturalisme, post-strukturalisme en die postmodernisme in.

⁴⁷ Wat egter ook sogenaamde Kontinentale filosofie van analitiese filosofie onderskei, is die klem wat Kontinentale filosofie op die sogenaamde subjek/objek verhouding geplaas het. Om dit te verduidelik, kan 'n mens met Descartes begin, want, soos Taylor (1986:3) ook sê, word dit algemeen aanvaar dat die moderne filosofie met Descartes se "turn to the subject" begin het. Taylor (1986:3) verduidelik dat

Descartes ... seeks certainty through doubt ... until he reaches what he regards as indubitable - his own doubting self. He labels this self-certain subject *res cogitans*, which he distinguishes from all else, described as *res extensa*. Having radically differentiated *res cogitans* from *res extensa*, Descartes faces the problem of establishing the relationship between subjectivity and objectivity. In a move that remains decisive for all later thought, Descartes insists that the subject's relation to all otherness is mediated by and derived from its relationship to itself.

is hoekom 'n hedendaagse filosoof soos Vattimo (1988:2) die belangrike punt maak dat Kontinentale denkers soos Nietzsche en Heidegger, van mening was dat die moderne metafisika en artistieke tradisie, met ander woorde die tradisie waarbinne hulle self gewerk het, oorheers is deur die idee dat

... the history of thought is a "progressive enlightenment" which develops through an ever more complete appropriation and reappropriation of its "foundations". These are often also understood to be origins so that the theoretical and practical revolutions of Western history are presented and legitimated for the most part as "recoveries", rebirths, or returns. The idea of "overcoming", which is so important in all modern philosophy, understands the course of thought as being a progressive development in which the new is identified with value through the mediation of the recovery and appropriation of the foundation-origin.

Ons kan begin om hierdie hierdie tyd-dinamika te bearbei, deur te vra hoekom die woord "oorspronklik" in die Germaanse tale twee byna teenoorgestelde betekenisse het.

Wanneer ons sê dat die kunstenaar 'n werk maak wat oorspronklik is, bedoel ons gewoonlik dat die werk 'n nuwe, kreatiewe kwaliteit besit, iets wat 'n mens nie sommer sou kon voorsien nie. Wanneer ons egter van oorspronklike blou denims praat, bedoel ons daarmee dat die jeans lyk, of presies is, soos die eerste outentieke jeans van Levy. Oorspronklik het dus een betekenis wat vorentoe kyk en verwys na skepping, ontwikkeling, om iets nuuts tot stand te bring, en 'n ander betekenis wat agtertoe kyk, letterlik verwys na die plek en tyd vanuit en vanwaar iets sy oorsprong, byna sy oer-oorsprong gekry het.

Descartes (1960:75-91) het dus met sy skuif van 'n subjek/objek splitsing die idee van 'n verskeurdheid tussen 'n "vasstaande" objektiewe wêreld en 'n vrydenkende subjek gesuggereer. Wat hy egter ook gesuggereer het, is die moontlikheid van 'n finale versoening tussen hierdie twee domeine. 'n Mens sê dit omdat Descartes geglo het dat indien sy enigste sekerheid, die denkende "ek", die objektiewe "ware" werklikheid sou kon peil - as 't ware subjektiwiteit en objektiwiteit in 'n versoening sou kon bring - dit onwrikbare "mensekennis" tot gevolg mag hê. So het Descartes dan eintlik die moderne projek om 'n versoenende korrespondensie te bewerkstellig, begin. Absolute waarheid sou 'n punt wees waar subjektiwiteit en objektiwiteit as 't ware volledig en finaal met mekaar korrespondeer.

Hoewel ons vandag steeds, soos ek hierbo aangetoon het, die onderskeiding tussen "oorsprong" en "oorspronklikheid" handhaaf, het baie moderniste van die Kontinentale tradisie, soos ek binnekort sal aantoon, geargumenteer dat indien 'n mens sou kon bewys dat hierdie twee dinge eintlik een is, 'n mens die aanspraak kan maak dat die progressiewe, emansiperende veranderinge van die tyd noodwendig, waaragtig en goed is. Met ander woorde, indien 'n mens kan aantoon dat oorsprong en oorspronklikheid op 'n harmonieuse wyse versoenbaar is - of met mekaar korrespondeer - 'n mens die aanspraak kan maak dat die veranderinge van die tyd noodwendig, waaragtig en goed is.

Wat vir my doeleindes op hierdie punt baie belangrik is, is dat skoonheid en die kunste vir baie moderniste, veral vroeë moderniste, as 'n sintuiglike veruitwendiging van die moontlikheid van 'n versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid gedien het. Trouens, pogings om skoonheid as 'n versoenende korrespondensie tussen 'n vasstaande oorsprong en nuwe oorspronklikheid te konsipieer, raak 'n standaard, herhalende formule van spesifiek die romantiek. In 'n neutedop lyk Schiller (1954) se weergawe hiervan byvoorbeeld soos volg: Eerstens stel hy 'n verskeurdheid tussen twee impulse op: "The first of these impulses, which I shall name the *sensuous*, proceeds from the physical existence of Man (64) ... The second of these impulses, which we may call the *formal* impulse, proceeds from Man's absolute existence or from his rational nature ..." (65-6). Daarna sê hy dat 'n assosiasie of versoening tussen hierdie twee impulse, waaragtige skoonheid, met ander woorde 'n harmonie, tot stand bring: "From the interaction of two opposing impulses, then, and from the association of two opposing principles we have seen the origin of the Beautiful ..." (81). Hierbenewens het hierdie versoening 'n "absolute" vryheid tot gevolg: "As soon, that is to say, as both the opposite fundamental impulses are active in him, they both lose their sanction, and the opposition of two necessities gives rise to *freedom*" (96).

Die wyse waarop Schelling skoonheid as 'n versoenende korrespondensie tussen vasstaande oorsprong en nuwe oorspronklikheid beskryf, vat Bowie (1992:380) soos volg saam: "... the work of art [volgens Schelling] is the only means of direct access to the absolute, because it overcomes the division between the conscious subject and the

object world by revealing the ground they both share". Die poging wat Coleridge aangegaan het, word weer deur Jasper (1992:74) soos volg saamgevat: "Art is understood as the reconciler of nature and man, or the power of humanizing nature". Schopenhauer verstaan ook skoonheid as 'n versoenende korrespondensie tussen oorspronklikheid en oorsprong. Wat hy sê, is dat by die ervaring van skoonheid die individu as 't ware sy persoonlike *wil* suspendeer om sodoende die "absolute" te ervaar.⁴⁸

Myns insiens, het moderniste soos Schiller, Schelling, Coleridge en Schopenhauer die bal eintlik nie ver mis geslaan nie. Dit is omdat die kuns wel 'n terrein is waar dit wat nuut en kreatief is, versoenbaar is met dit wat bestaan; wel 'n terrein is waar oorsprong en oorspronklikheid in 'n nuwe harmonie mag sluit. Dink nou maar aan 'n nuutgeskepte deuntjie wat 'n mens vir die eerste keer hoor. Dikwels tref so 'n deuntjie 'n mens onmiddellik en ervaar 'n mens dit sonder meer as harmonieus en goed, en gee dit 'n mens 'n plesierige gevoel van vryheid. Vir baie moderniste was hierdie "estetiese" ervaring 'n bewys, 'n sintuiglike veruitwendiging daarvan dat oorspronklikheid (die nuwe deuntjie of harmonie) en die oorsprong (die bestaande musikale toonleer), versoenbaar is. Soos ek gesê het, dink ek dat hulle tot op hierdie punt na aan die kol was. Waar hulle egter wel fouteer het, was om hierdie soort dinamika te universaliseer en om te dink dat daar 'n finale afsluiting daarvan kan kom. Met ander woorde, dat daar 'n punt kan kom waar ons die aanspraak sal kan maak dat 'n nuwe "harmonie" vir almal 'n finaliteit besit.

Omdat baie moderniste nie die labiliteit en kontingensie van hierdie soort van prosesse wou erken nie, met ander woorde omdat hulle oorsprong en oorspronklikheid op 'n finale, waaragtige wyse wou versoen, het hulle hulself, soos ek in hierdie en in die volgende hoofstuk gaan aantoon, in allerlei doodloopgange in gedink, geskryf en gedoen.⁴⁹ 'n

⁴⁸ Sien Tanner (1992:388).

⁴⁹ Buiten vir Kant en Hegel, was die spesifieke moderniste wat ek in die oog het, verbonde aan die artistieke romantiek, die kuns ter wille van die kuns oproep, die laat negentiende-eeuse Duitse formalistiese kunsgeskiedskrywing en -kritiek, die sogenaamde Bloomsbury estetika, die avant garde ingesteldheid, en die laat Amerikaanse abstrakte

Besondere probleem waarin hulle hulself "vasgekryf" het, was om, soos ek reeds voorheen gesuggereer het, nuwe harmonieë soos wat 'n mens wel dikwels in die kunste ervaar, as logiese afleidings te probeer verbaliseer - en om boonop nog 'n finaliteit aan hierdie afleidings te wou gee. Soos ek in die volgende hoofstuk sal aantoon, het dit noodwendig allerlei teensprake en paradokse tot gevolg gehad.

Soos vandag reeds duidelik geword het, het daar geen finaliteit in die konsipiëring van skoonheid gekom nie, want as vandag gevra word wat skoonheid is, is 'n goeie antwoord steeds: "ek kan dit nie sê nie, maar ek sal dit vir jou fluit".⁵⁰ Wat hierdie soort antwoord suggereer, is dat daar in musikaliteit 'n universele, onbemiddelde, deursigte bewys van universele skoonheid is wat nie op 'n diskursiewe wyse aangetoon, gesê of geken kan word nie, maar wat byvoorbeeld in "nuwe" deuntjies vir "almal" onmiddellik deursigtig mag wees.

Hier is ons eintlik terug by die impasse wat ek reeds in die inleidende hoofstuk aangeraak het, toe ek vir Eagleton (1990:2) aangehaal het wat sê:

Aesthetics is ... always a contradictory, self-undoing sort of project, which in promoting the theoretical value of its objects risks emptying it of exactly that specificity or ineffability which was thought to rank among its most precious features. The very language which elevates art offers perpetually to undermine it.

Op hierdie punt moet ek nou ook 'n vraag herhaal wat ek in die inleiding gestel het. Dit is of moderniteit se diskursiewe pogings om nuwe artistieke harmonieë te verklaar, nie eintlik pogings was om suksesvolle estetiese metafore op 'n diskursiewe wyse te konsipieer nie? Is 'n "nuwe" harmonieuse deuntjie, nie in feite 'n suksesvolle estetiese metafoor nie? Met ander woorde 'n plek waar 'n teenswoordige *oorsprong* (of harmonie) deur 'n *oorspronklike* metaforiese ingryping, in 'n nuwe harmonie omsit nie?

kuns. Verteenwoordigers van laasgenoemde bewegings kom eksplisiet in die volgende hoofstuk aan die bod.

⁵⁰ Sien Tilghman (1991:43-64) se bespreking van Wittgenstein se stryd met die verhouding tussen die sêbare en die onsêbare.

Hierbenewens kan 'n mens tereg vra of moderniteit se onsuksesvolle diskursiewe pogings om hierdie probleem te ontrafel, nie bygedra het tot die hedendaagse postmoderne, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering nie?⁵¹

In die volgende afdeling hou ek my egter nie met die postmodernisme besig nie, maar toon ek aan hoe Kant gepoog het om 'n versoenende korrespondensie tussen oorsprong en oorspronklikheid te bewerkstellig. In die afdeling daarna toon ek weer aan hoe Hegel 'n historiese determinisme aan hierdie dinamika gegee het. In Hoofstuk 8, waar ek Kant en Hegel herinterpreteer, maak ek 'n postmoderne skuif deur daarop te wys dat die onsuksesvolle pogings wat hulle aangewend het om 'n finale versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid te bewerkstellig, eintlik die idee van 'n versoenende korrespondensie geproblematiseer het, en so gehelp het om 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering daar te stel.

2.4 *Kant en 'n versoenende korrespondensie*

Kant het sy aandeel tot die moderne filosofie as 'n Copernikaanse wending omskryf.⁵² Wat hy hiermee bedoel het, is dat sy filosofie die ommekeer beteken van empiriese metodes wat na onwrikbare kennis gesoek het deur aan te neem dat ons kennis by die werklikheid moet en kan aanpas, na die insig dat die blote feit dat die werklikheid aan ons verskyn, moet beteken dat die werklikheid reeds by ons "kenvermoëns" aangepas het.⁵³ Hieroor skryf Kant (1933:22) in die eerste kritiek:

Hitherto it has been assumed that all our knowledge must conform to objects. But all attempts (for instance to account for the possibility of objective knowledge) have, on this assumption, ended in failure. We must therefore make trial whether

⁵¹ 'n Mens kan ook effens anders na hierdie saak kyk; dan kan 'n mens sê dat die agtiende-eeuse idealisme en negentiende-eeuse historisisme, op die laat twintigste-eeuse "postmoderne" belangstelling in die metafoor uitgeloop het.

⁵² Sien Kant (1933:22-3)

⁵³ Sien Van Gerwen (1992:57).

we may not have more success in the task of metaphysics, if we suppose that objects conform to our knowledge.

Kant argumenteer verder dat daar verskeie universele, inter-subjektiewe, kategoriale strukture in die menslike verstand vasgelê is, en dat 'n mens met hierdie strukture die veronderstelde standvastige werklikheid orden en interpreteer. Die objektiewe wêreld wat ons sintuiglik waarneem, is hiervolgens betekenisloos voordat dit nie deur die verstand ge-orden en geïnterpreteer word nie. Bell (1996:593) verduidelik hierdie aspek van Kant se denke soos volg:

It is not because reality, in and of itself, is spatial, temporal, or causal that we experience it as such. Rather, the explanation runs in the opposite direction: it is because of the essential nature and structure of our minds that our experience is, precisely, of a spatial, temporal, causal reality.

Omdat ons, volgens Kant, 'n universele manier het waarop ons die natuur (of objekte) orden en interpreteer, met ander woorde omdat ons almal dieselfde kenapparate het, is die moontlikheid van universele kennis nie uitgesluit nie. Allison (1995:436) verduidelik soos volg: "... our ways of knowing ... include 'forms of sensibility', through which objects are given to the mind in sensory experience, and pure concepts and categories, through which they are thought". In hierdie verband sê Norris (1982:4) weer dat Kant 'n uitweg gesien het uit die skeptisisme⁵⁴ wat mag voortvloei uit die insig dat 'n mens nooit seker kan wees dat die wyse waarop ons die werklikheid waarneem, inderdaad met die werklikheid strook nie. Norris (1982:4) verduidelik:

Kant saw an escape-route from this condition of deadlocked skeptical reason. It was, he agreed, impossible for consciousness to grasp or "know" the world in the direct, unmediated form despaired of by Hume and the sceptics. Knowledge was a product of the human mind, the operations of which could only *interpret* the world, and not deliver it up in all its pristine reality. But these very operations, according to Kant were so deeply vested in human understanding that they offered a new foundation for philosophy. Henceforth philosophy must concern itself not with a

⁵⁴ Hierdie skeptisisme het betrekking op Hume se standpunt dat ons nooit universele kennis kan hê nie. Dit is basies omdat ons nooit daarop staat kan maak dat almal sintuiglik op dieselfde wyse waarneem nie. Sien Kearney (1988:163) in hierdie verband.

delusory quest for "the real" but with precisely those deep regularities - or *a priori* truths - that constitute human understanding.

Dit is dus duidelik dat Kant nie 'n "harde" rasionalis is wat glo dat waaragtige kennis op sigself in die interne werking van die verstand opgesluit mag lê nie. Hy (1933:93) skryf immers "Thoughts without content are empty, intuitions without concepts are blind". In Bell (1996:593) se woorde beteken dit dat "Kant categorically denies ... that we can have any knowledge that is purely sensory, or equally, that we can have knowledge that is exclusively conceptual". Wat Kant dus sê, is dat waaragtige kennis van 'n *verhouding* tussen subjektiwiteit en objektiwiteit afhanklik is. Bell (1996:591) verduidelik soos volg: "Kant's critical philosophy ... is characterized, above all else, by his insistence ... that object-related and subject-related phenomena must be taken to be mutually dependent and ultimately, inseparable". In hierdie verband skryf Taylor (1986:5) weer: "Anticipating arguments of many romantic philosophers and artists, Kant suggests that if subjectivity and objectivity were once identical, they can, in principle, be reunified".⁵⁵

Verder onderskei Kant egter tussen wat 'n mens twee vorms van objektiwiteit kan noem, naamlik 'n fenomeenele en 'n noumenele objektiwiteit, waarvan slegs die eerste volkome kenbaar is. Ek haal in hierdie verband breedvoerig uit die eerste kritiek (1893:356-7) aan:

The possibility of things must therefore be regarded as derived - except that of the thing which contains in itself all reality, which must be considered to be primitive and original. For all negations - and they are the only predicates by means of which all other things can be distinguished from the *ens realissimum* - are mere limitations of a greater and higher - nay, the highest reality, and are, as regards their content, derived from it. The manifold nature of things is only an infinitely various mode of limiting the conception of the highest reality, which is their common substratum; just as all figures are possible only as different modes of limiting infinite space ... The highest reality must be regarded rather as the *ground* than as the *sum-total* of

⁵⁵ 'n Mens kan dus sê dat Kant gepoog het om 'n sintese tussen die twee belangrikste filosofiese strominge van sy tyd, naamlik die sogenaamde rasionalisme en empirisme te bewerkstellig.

the possibility of all things, and the manifold nature of things be based, not upon the limitations of the primal being itself, but upon the complete series of effects which flow from it. And thus all powers of sense, as well as all phaenomenal reality, may be with propriety regarded as belonging to this series of effects, while they could not have formed parts of the idea, considered as an aggregate.

Kant stel dus voor dat daar 'n meer onwrikbare werklikheid mag bestaan as die een wat op 'n "gewone" sintuiglike wyse aan ons verskyn en op 'n diskursiewe wyse geken kan word. Allison (1995:436) verduidelik dat vir Kant: "... human knowledge is limited to appearances or phenomena, whereas things-in-themselves or noumena are thinkable but not actually knowable". Dit is omdat objekte slegs aan subjekte kan verskyn as sintuiglike objekte, dat ons hulle slegs kan ken soos hulle verskyn, en nie soos hulle op sigself mag wees nie.

Op hierdie punt tree daar eintlik 'n dubbelsinnigheid in Kant se denke na vore. Dit is omdat 'n mens nie altyd seker is wat om ten opsigte van die kenbaarheid of onkenbaarheid van die sogenaamde ding as sulks te maak nie. Van Gerwen (1992:75) druk hierdie dubbelsinnigheid soos volg uit:

Kant suggereert dat het begrip van het bovenzintuiglike substraat, dat aan alle verschijselen ten grondslag ligt, een goede kandidaat is voor dit onbepaalde begrip [soos skoonheid is]. Dit is immers een begrip waardoor niets gekend wordt, aangezien het niet over verschijselen gaat en deze dus niet bepaalt, maar dat toch niet volledig arbitrair mag worden toegepast, dat met andere woorden een toepassingsregel lijkt te hebben.

Singer (1983:4) skryf die volgende hieroor: "And was not Kant contradicting himself when he said that we could know nothing of it, and yet claimed to know that it exists and is a 'thing'?" Myns insiens is Singer met hierdie stelling egter 'n bietjie van die punt af. Dit is omdat Kant nie slegs standpunt ingeneem het dat die ding as sulks bestaan nie, maar dat hy verder gegaan het deur te poog om met diskursiewe argumente bewyse vir die ding as sulks te lewer. Wanneer sulke logiese, transendentale afleidings gemaak word, praat Kant van sintetiese a-prioriese afleidings. Omdat Bell (1996:592-593) hierdie saak so goed raakvat, haal ek breedvoerig aan:

"Analytic" is short for "analytically true", and a judgement is analytic if its truth is solely a consequence of the concepts it contains. So, for example, the truths of logic are analytic, as are such conceptual truths as, for instance, the fact that all bachelors are unmarried, or that red is a colour. "Synthetic" simply means "not analytic". The term "*a posteriori*" is short for "acquired *a posteriori*", and something is known *a posteriori* if the knowledge is acquired on the basis of sensory experience, that is, if it is in principle falsifiable by experience. The term "*a priori*" simply means "not *a posteriori*". So synthetic *a priori* knowledge is knowledge that is necessarily true, which cannot be falsified by experience, but which is not merely trivially, logically, or analytically true.

Vir Kant is waaragtige kennis dus kennis wat beide sinteties en a-priories is. Met ander woorde, hy impliseer dat ons kennis van die struktuur van ondervindinge, selfstandig van enige ondervindinge self kan hê. West (1996:20) verduidelik soos volg:

For Kant, crucially, transcendental knowledge of the basic form or structure of experience involves ... truths that are both synthetic and *a priori*. Kant's philosophy, in other words, implies that we can have substantive or non-trivial knowledge of the structure of experience independently of all experience.

Sintetiese *a-prioriese* oordele of afleidings, is dan diskursiewe bewyse vir die bestaan van dinge wat eintlik nie op 'n diskursiewe wyse kenbaar is nie. Indien hierdie afleidings egter slaag, is hulle die bewys daarvoor dat daar 'n diepere grond bestaan wat as die basis van universele kennis mag dien.

Wat op hierdie punt vir my doeleindes van belang is, is dat daar afdoende bewys is dat skoonheid, insluitend die skoonheid van die kuns, vir Kant as 'n bewys van noumenele dinge gedien het. Hy (1952:191-2) skryf byvoorbeeld die volgende oor die poësie:

It invigorates the mind by letting it feel its faculty - free, spontaneous, and independent of determination by nature - of regarding and estimating nature as phenomenon in the light of aspects which nature of itself does not afford us in experience, either for sense or understanding, and of employing it accordingly in behalf of, and as a sort of schema for, the supersensible.

Gevolgtik kan 'n mens die afleiding maak dat die ervaring van skoonheid vir Kant as 'n soort skema vir die bewys van die ding as sulks gedien het. Verder suggereer Kant dat

daar by die ervaring van noumenele skoonheid 'n soort reël ter sprake is, hoewel dit nie in die gewone sin van die woord 'n kenbare reël is nie. Hieroor skryf Kant (1952:82):

Were judgements of taste (like cognitive judgements) in possession of a definite objective principle, then one who in his judgement followed such a principle would claim unconditioned necessity for it. Again, were they devoid of any principle, as are those of the mere taste of sense, then no thought of any necessity on their part would enter one's head.

In hierdie verband sê Kant (1952:82) byvoorbeeld dat dit dan nie 'n geval is dat ons sê dat 'n objek vir onself mooi of lelik is nie, maar is dit eerder 'n geval dat ons die aanspraak maak dat almal met ons estetiese oordele moet saamstem. Met ander woorde, uit die wyse waarop ons skoonheid ervaar, veronderstel ons dat daar 'n reël, 'n universele skoonheidsnorm moet bestaan. Wat Kant dus doen, is om aan die een kant te sê dat die estetiese ding as sulks nooit op 'n diskursiewe wyse geken kan word nie, terwyl hy aan die ander kant suggereer dat indien 'n mens op 'n diskursiewe wyse sou kon aantoon dat mense eintlik ooreenstemming oor die skoonheid van objekte het, dit 'n bewys van die bestaan van die ding as sulks is.

Enersyds is dit dus die reëls of voorwaardes waaraan 'n objek moet voldoen om as 'n partikuliere estetiese ding as sulks gereken te word wat Kant in die eerste gedeelte van die *Critique of Judgement*, die "*Analise van Skoonheid*", bearbei,⁵⁶ andersyds suggereer hy egter ook dat hierdie reëls eintlik nie volkome kenbaar is nie, want anders kan daar eintlik nie 'n *partikuliere* estetiese ding as sulks bestaan nie. Hier sit Kant eintlik met 'n dilemma. 'n Mens sê dit omdat 'n diskursiewe bewys vir partikuliere skoonheid, eintlik die bestaan van partikuliere skoonheid weerlê. Dit is dan hierdie dilemma wat hom (1952:145) laat sê dat die derde kritiek is "part of the general problem of transcendental philosophy: How are synthetic *a priori* judgements possible?".

⁵⁶ Sien Wilcox (1953:362) wat argumenteer dat dit juis Kant se *Analise van Skoonheid* is wat die hoofstroom moderne artistieke praktyk ernstig opgeneem het.

Sintetiese a-prioriese afleidings kan ook verstaan word as afleidings wat 'n versoening tussen subjektiwiteit en 'n waaragtige, noumenele objektiwiteit, bewerkstellig. Taylor (1986:6) beaam ook dat die derde kritiek probeer aantoon dat subjektiwiteit en objektiwiteit in sy diepste wese versoen word in die ervaring van waaragtige skoonheid: "The work of art opens the way to this original unity ... The unity of nature and reason in the work of art is possible only if subjectivity and objectivity are implicitly one". Om hier saam te vat: vir Kant gee 'n versoening tussen subjektiwiteit en 'n noumenele objektiewe werklikheid 'n grond waarop waaragtigheid gebou kan word, en is die ervaring van skoonheid weer 'n eksemplaar dat so 'n versoening moontlik mag wees.

Om te bewys dat sintetiese a-prioriese oordele moontlik is, moet Kant dus eerstens kan aantoon dat daar 'n partikuliere estetiese ding as sulks mag bestaan, en moet hy tweedens kan aantoon dat ons deur ons subjektiwiteit toegang tot hierdie ding as sulks kan verkry. Ek gaan nou vir 'n wyle by die eerste punt, naamlik Kant se argument vir 'n waaragtige estetiese ding as sulks, stilstaan, voordat ek later wanneer die artistieke genie ter sprake is, verduidelik hoe Kant 'n versoening tussen die vermeende estetiese ding as sulks en subjektiwiteit probeer bewerkstellig. In die eerste deel van die derde kritiek (1952), die sogenaamde *Analise van Skoonheid*, poog Kant dan hoofsaaklik om 'n estetiese ding as sulks, 'n suiwer estetiese "ontologie", op 'n diskursiewe wyse af te lei. Sy werkwyse hier is om skoonheid al hoe meer te suiwer deur gebruik te maak van 'n soort afskilstrategie om tot skoonheid se oënskynlike sentrum, tot sy oorsprong, tot sy kern toe deur te dring. Hy (1952:42) begin sy estetiese strooptog deur te argumenteer dat 'n mens 'n oordeel oor skoonheid slegs aan die hand van 'n subjektiewe gevoel van plesier of onplesier kan bepaal. Verder doen hy (1952:42-44) moeite om hierdie plesier te suiwer van belange of interesse wat die resepteur in die bestaan of voortbestaan van die objek mag hê. As 'n mens byvoorbeeld 'n landskap mooi vind omdat dit die vrugbare aarde uitbeeld, en jy 'n nostalgiese vir boerdery het, is dit 'n onsuier plesier wat 'n mens uit die landskap put en geen waaragtige estetiese ervaring nie.

Verder doen Kant (1952:50-51) ook moeite om die estetiese ervaring van konseptuele denke te suiwer. As ek byvoorbeeld die landskap mooi vind omdat dit my laat nadink oor

iets soos eiendomsreg, is dit ook nie 'n suiwer estetiese ervaring nie. In hierdie verband sê hy (1952:50) dan ook: *"The beautiful is that which, apart from concepts, is represented as the Object of a UNIVERSAL delight"*. Kant gaan voort om skoonheid te stroop van al 'n mens se verwagtings van wat dit mag wees; dinge soos persoonlike voorkeure en belange, sintuiglike behaaglikheid, konseptuele samehang, sjarme, emosie, deug en perfeksie. Hy suggereer dat nadat 'n mens al hierdie "onsuiwer" ervarings as 't ware weggeskil of weggedink het, daar nog steeds 'n suiwer, onmiddellike, pristene, skoonheid mag oorbly: dit is dan die partikuliere, universele estetiese ding as sulks.⁵⁷ Kant se estetiese strooptog bereik uiteindelik 'n punt waar die estetiese ervaring slegs uit 'n subjektiewe gevoel van plesier, en geensins van die kwaliteite van die objek, afhanklik is nie. Op hierdie punt maak hy egter 'n ommekeer waar hy (1952:51) sê dat die ervaring van skoonheid tog van "a reference of the representation of the object to the Subject", afhanklik is.

Wat is egter die aard van die verhouding tussen die subjek en die objek in die ervaring van skoonheid? Op hierdie punt kom Kant (1952:58) vorendag met die idee van 'n vrye spel van ons kenvermoëns. In kort kom hierdie idee daarop neer dat die ervaring van skoonheid 'n konseptueel gestroopte, kontemplatiewe mentale staat is. Dit is 'n staat waar die sogenaamde reproduktiewe verbeelding sintuiglike "prikkel" met die verstand laat harmoniseer sonder dat daar konseptuele denke in hierdie proses aanwesig is. Daar ontstaan met ander woorde in die ervaring van waaragtige skoonheid, 'n eenheid, 'n harmonie tussen die subjek en 'n waaragtige noumenele objek. Dit is hierdie gereduseerde mentale staat, hierdie kontemplatiewe denke, wat eintlik ook nie denke is nie, wat, volgens Kant, die sleutel tot universele skoonheid mag inhou.

Die presiese kwaliteit wat 'n objek moet hê om so 'n kontemplatiewe staat by ons te ontken, identifiseer Kant as die "abstrakte" vormkwaliteit daarvan. Dit is dan die nie-

⁵⁷ Sien Tilghman (1991:27) wat die opmerking maak dat "the eighteenth century did generate the idea of an artistic/aesthetic essence that was to be realised by stripping away everything supposedly non-essential".

voorstellende vormkwaliteite van 'n objek wat 'n suiwer kontemplatiewe estetiese staat in die menslike verstand ontketen. Kant se sogenaamde formalistiese kunsbeskouing word dan dikwels deur aanhalings soos die volgende beklemtoon: "But it will at the same time be observed that sensations of colour as well as of tone are only entitled to be immediately regarded as beautiful where, in either case, they are *pure*" (Kant, 1952:66). "... In painting, sculpture, and in fact all the formative arts, in architecture and horticulture, so far as fine arts, the design is what is essential" (Kant, 1952:67).

Dit is dus duidelik dat Kant 'n tipe onbemiddelde, kontemplatiewe respons op die formele, noumenele eienskappe van dinge, 'n vrye spel van ons kenvermoëns by die aanskou van formele skoonheid, as die sentrum van universele skoonheid in gedagte het. In sy tegniese taal argumenteer hy (1952:61-80) ook dat die suiwer estetiese ervaring 'n doelmatigheid openbaar, maar geen doelgerigtheid besit nie. Skoonheid voel dan tog sinvol, hoewel 'n mens nie eintlik weet wat die sin daarvan is nie. Wat Kant dan suggereer, is dat daar 'n "ding as sulks" van die estetiese mag bestaan. Dit is iets wat nie op 'n diskursiewe wyse geken kan word nie, met ander woorde nie doelgerig is nie, maar tog aan ons as iets doelmatigs verskyn wanneer ons skoonheid ervaar.

Op hierdie punt kan ons in Genova (1972:465) se woorde die hooftrekke van Kant se argumentasie in die *Analise van Skoonheid* saamvat:

When the immediate disinterested apprehension of a sensible form is bound up with immediate pleasure due to a purposive harmony of the form of the object and the faculties of the subject (and thereby appears to conform to the subject's concept of nature, i.e., the imagination and the understanding accidentally agree), the object is called beautiful ...

Hoewel hierdie 'n goeie opsomming van Kant se posisie is, onderbeklemtoon dit tog 'n belangrike aspek van Kant se analise. Dit is naamlik dat Kant ook gepoog het om bogenoemde prosesse as universeel aan te toon. Trouens, dit is juis Kant se beklemtoning van die partikulariteit en die universaliteit van die estetiese ervaring wat van sy analise 'n "diep" ontologie maak. In hierdie verband skryf hy (1952:53) byvoorbeeld van 'n "particular form of the universality of an aesthetic judgement".

Hoewel 'n mens aan die een kant Kant se analise van skoonheid as 'n soort "gesonde verstand" analise van die prosesse wat by die ervaring van skoonheid ter sprake is, kan lees, kan 'n mens aan die ander kant tereg sê dat hy gepoog het om skoonheid as 'n "diep", partikuliere, universele ideaaltipe te konsipieer. Dit is hoekom

Taylor (1975:34) sê:

In his discussion of the beautiful, Kant seems to shift from a view of beauty as founded on the sheer play of our faculties of intuition and understanding, to a view which sees the beautiful object as a shadowy and necessarily fragmentary representation of a higher reality which cannot be fully presented in experience.

Ander kommentaar wat 'n mens op hierdie tydstip kan inbring, is dat hoewel dit in die breë korrek is om te sê dat Kant 'n Copernikaanse, of subjektiewe wending verteenwoordig het, 'n mens egter nie hieruit moet aflei dat hy die korrespondensiedenkpatoon laat vaar het nie. Ten opsigte hiervan maak Graff (1979:38) die interessante punt dat Kant reeds in die *Prolegomena to Any Future Metaphysics* (1950:46) sy veronderstelde gebruikelike posisie, sy sogenaamde Copernikaanse wending, omgekeer het deur te sê dat "there would be no reason for the judgements of other men necessarily agreeing with mine, if it were not for the unity of the object to which they refer and with which they accord; hence they must all agree with one another".

As 'n mens boonop die volgende passasie waar Kant (1952:83-4) die sogenaamde vrye spel van ons kenvermoëns in die ervaring van skoonheid toelig, versigtig lees, is daar niks wat ontken dat daar nie 'n "unity of the object", kom ons sê 'n soort estetiese harmonie in die objek self, mag bestaan nie:

But this disposition of the cognitive powers has a relative proportion differing with the *diversity of the Objects that are given*. However, there must be one in which this internal ratio suitable for quickening (one faculty by the other) is best adapted for both mental powers [verbeelding en kognisie] in respect of cognition (*of given objects*) generally; and this disposition can only be determined through feeling (and not by concepts)" [My kursivering].

Waar dit dan gebruiklik is om Kant te verstaan as iemand wat geargumenteer het dat subjektiwiteit eintlik die voorvereiste vir die samehang van die objektiewe werklikheid is, is ek van oordeel dat Kant in die derde kritiek, soos hy ook reeds in die *Prolegomena* gesuggereer het, die idee van skoonheid as 'n samehangende, partikuliere, noumenele werklikheid, bearbei het. Waar Whewell (1992b:250) dan sê dat wat Kant in die derde kritiek geïnteresseer het, die vraag is na hoe "aesthetic judgements can be subjective and yet universally valid", moet dit nie geïnterpreteer word asof Kant nie gedink het dat daar 'n partikuliere, noumenele estetiese werklikheid mag bestaan nie.

Hier moet ek weer na sintetiese a-prioriese afleidings verwys. Trouens, in Kant se argumentasie (of optiek) is, soos ek reeds gesê het, 'n versoening tussen objektiwiteit en subjektiwiteit, tussen 'n estetiese, noumenele oorsprong en oorspronklikheid, dit wat skoonheid laat dien as 'n analogie vir die moontlikheid van waaragtige vooruitgang. In die paragrafe hierbo het ek die punt gemaak dat Kant in die *Analise van Skoonheid* 'n estetiese ontologie afgelei het. Die idee van 'n estetiese ontologie is egter problematies as 'n mens ook waaragtige artistieke vooruitgang, of teleologie, wil akkommodeer. Aan die een kant lyk dit egter of Kant heel geneë is om te aanvaar dat die kuns eintlik reeds in sy eie tyd sy sentrum, of "oorsprong" ontdek het, en dus nie verder kan ontwikkel nie. Hy (1952:170) skryf immers:

Hence scientists can boast a ground of considerable superiority over those who merit the honour of being called geniuses, since genius reaches a point at which art must make a halt, as there is a limit imposed upon it which it cannot transcend. This limit has in all probability been long since attained.

Aan die ander kant is Kant weer, soos ek in die vorige afdeling bespreek het, 'n kind van die verligting wat aan progressiewe vooruitgang geglo het. Hierom is dit vir hom belangrik om artistieke skoonheid so te konsipieer dat dit ook individualiteit, kreatiwiteit, verandering en vooruitgang kan akkommodeer. Trouens, ek het voorheen aangetoon dat baie moderniste geargumenteer het, dat die feit dat 'n mens gereeld nuwe artistieke harmonieë ervaar, 'n bewys vir teleologie is. In hierdie verband skryf Kant (1952:183) dan ook van die bydrae wat die estetiese oordeel tot 'n "continually progressive culture" mag lewer. In Kant se optiek, soos ek volgende sal aantoon, is 'n versoening tussen die

subjektiewe wil van die artistieke genie en die ontologiese, noumenele sentrum van skoonheid, dan eintlik 'n argument vir teleologie.^{58 59}

In 'n neutedop argumenteer Kant (1952:168-83) dan soos volg oor die artistieke genie: Omdat skoonheid 'n noumenele ding as sulks is wat op onbepaalde konsepte ('n vrye spel van ons kenvermoëns) berus, kan 'n mens nie leer om skoonheid te skep nie. Die artistieke genie het egter 'n talent ontvang, as 't ware 'n gawe direk van die natuur ontvang wat hom 'n onbemiddelde of intuïtiewe toegang tot die estetiese ding as sulks gee. In hierdie verband sê Kant byvoorbeeld dat "where an author owes a product to his genius, he does not himself know how the *ideas* for it entered into his head" (1952:169), en verder sê hy ook dat "*Genius is the innate mental aptitude (ingenium) through which nature gives the rule to art*" (1952:168). Hoewel die kunstenaar-genie dus nie weet hoe die idees vir sy skeppings sy kop betree nie, is hierdie idees nog steeds van hom omdat hulle op sy individuele talent aangewese is. So gebeur dit dan, volgens Kant, dat terwyl die artistieke genie sy eie subjektiewe talent uitoefen, hy terselfdertyd besig is om die noumenele estetiese werklikheid gestand te doen. Op hierdie wyse versoen Kant se genie dan subjektiewe artistieke oorspronklikheid en die vermeende objektiewe, noumenele estetiese oorsprong, en is 'n waaragtige artistieke teleologie oënskynlik bewys. Hoewel Kant se argument, soos ek later in Hoofstuk 8 sal aantoon, nie geslaag het nie, het die blote feit dat hy die kunstenaar as 'n genie omskryf het, 'n geweldige invloed op die moderne artistieke praktyk uitgeoefen.

Samevattend kan 'n mens Kant se breë argument soos volg vertolk: In die *Analise van Skoonheid* (in die besonder die eerste drie momente) probeer hy bewys dat skoonheid 'n "natuurlike" ding as sulks is. In die deel oor die kunstenaar as genie probeer hy weer aantoon dat hierdie partikuliere noumenele estetiese werklikheid met die subjektiewe

⁵⁸ 'n Mens moet ook nie vergeet dat die tweede deel van die derde kritiek juis oor die sogenaamde teleologiese oordeel handel nie.

vryheid van die kunstenaar versoenbaar is. Hy glo dat as sy argument slaag hy 'n brug tussen die noumenele natuur en vrye subjektiewe menslike handeling, tussen oorsprong en oorspronklikheid, tussen 'n vasstaande waaragtigheid en vooruitgang gebou het, en is 'n "*continually progressive culture*" onafwendbaar. Maar meer nog as dit, as Kant daarin sou kon slaag om objektiwiteit en subjektiwiteit, oorsprong en oorspronklikheid finaal en permanent te versoen, beteken dit in sy optiek dat ons kennis van die struktuur van ondervindinge, selfstandig van enige ondervindinge self, kan hê; dat, om dit anders te stel, sintetiese *a-prioriese* afleidings moontlik mag wees.

Een gevolgtrekking wat 'n mens hieruit kan maak, is dat dit maklik is om in te sien hoe Kant se kunsfilosofie die moderniste op die spoor van beide 'n estetiese ontologie sowel as 'n estetiese teleologie kon geplaas het. Wat eersgenoemde aan betref, kan 'n mens sê dat hy 'n onbemiddelde, tydlose, partikuliere, universele skoonheid bearbei het. Dit is hierom dat Guyer (1979:7) sê dat

Kant, as a theorist of taste rather than a critic of pure reason, did succumb to the lure of a 'pseudo-rational' inference and a 'transcendental illusion,' and ultimately attempted to found the universal validity of taste in a supersensible substratum underlying both man and nature.

Hier kom ons eintlik voor 'n probleem te staan, want hoewel die substansie van Kant se argument is dat skoonheid op 'n onbemiddelde, universele wyse ander kant die rasonele, die konseptuele en die diskursiewe funksioneer, is sy analise van skoonheid niks anders as 'n *diskursiewe, rasonele* poging om dít te bewys nie. Hoewel 'n mens sou kon argumenteer dat Kant eerder met 'n antwoord soos "ek kan nie vir jou sê wat universele skoonheid is nie, maar ek sal dit vir jou fluit", moes volstaan het, dink ek dat die onmoontlikheid om 'n positiewe resultaat te verkry op die projek wat hy aangepak het, moes bygedra het om korrespondensie-denke in die algemeen te problematiseer.

⁵⁹ Omdat hierdie deel weer later in hierdie tesis wanneer ek Kant in Hoofstuk 8 herinterpreteer ter sprake is, gaan ek hier slegs die breë trekke van sy argument weergee

Dit is egter nie slegs hierdie aspek van sy projek wat korrespondensie-denke geïmpliceer het nie, maar ook Kant se beklemtoning van die formele eienskappe van skoonheid. Kant word dan dikwels as die grondlegger van die kunsformalisme beskou omdat 'n beduidende komponent van die moderne artistieke praktyk, soos ek in die volgende hoofstuk sal aantoon, 'n suiwer, formele, belangelose, abstrakte kuns in die naam van Kant se estetika voorgestaan het. Soos ek ook in die volgende hoofstuk sal aantoon, was die beduidendste rasionaal vir hierdie kuns, die soeke na 'n ware, partikuliere estetiese werklikheid. Op hierdie punt kom dit vir my voor of die mettertydse ontleding van hierdie projek, ook moes bygedra het om die onhoudbaarheid van korrespondensie-denke te demonstreer.

Wat die idee van 'n estetiese teleologie weer aan betref, kan 'n mens sê dat daar na Kant, soos ek ook in die volgende hoofstuk sal aantoon, 'n stryd tussen die oorsprong en die oorspronklikheid van die kuns afgespeel het. Anders gestel: die vraag kom na vore hoe is dit moontlik om die kuns as iets waaragtigs te verstaan, terwyl 'n mens ook reken dat dit kreatief is, in verandering is, en miskien selfs verandering in ander sferes teweeg mag bring? Soos ek egter in die volgende afdeling sal aantoon, kan Hegel se filosofie reeds gelees word as 'n poging om te bewys dat hierdie soort dinamiese versoening moontlik mag wees.

2.5 *Hegel en 'n versoenende korrespondensie*

Waar ons oor die algemeen daaraan gewoond is om waaragtige denke aan tydlose beginsels te koppel, poneer Hegel 'n invloedryke alternatief: waaragtige denke is die gevolg van 'n historiese proses, 'n ontwikkelende waaragtigheid waar die proses self die waaragtigheid skep. Singer (1995:339) sê dan ook dat Hegel se grootste bydrae tot die filosofie, die beklemtoning van die "historically conditioned nature of our thinking" is.

en ook sê wat hy met die idee van die kunstenaar as genie wou vermag.

In teenstelling met Hegel se denke, is die standaard empiriese korrespondensie-opvatting dat daar 'n werklikheid daarbuite iewers bestaan waartoe die mens toegang het as die korrekte prosedure net gevolg word. Waaragtige kennis word dus met ontdekking vereenselwig. In hierdie verband het Bacon (1928:286) byvoorbeeld die volgende gesê:

It is idle to expect any great advancement in science from the superinducing and engrafting of new things upon old. We must begin anew from the very foundations, unless we would revolve for ever in a circle with mean and contemptible progress.

Hierteenoor stel Hegel dat waaragtigheid, of in sy terminologie, die *absolute*, nie 'n standvastige ontdekbare oorsprong het nie, maar dat dit 'n proses is. In hierdie verband skryf Hegel (1977:11): "Of the Absolute it must be said that it is essentially a *result*, that only in the *end* is it what it truly is; and that precisely in this consists its nature, viz. to be actual, subject, the spontaneous becoming of itself". Dit is dus nie die geval dat waarheid op al hoe meer en meer ontdekkings van aspekte van 'n voorafbestaande ware werklikheid neerkom nie, maar dit is eerder 'n geval dat ons waarheid op 'n *dialektiese* wyse skep.⁶⁰

In Hegel se argumentasie begin hy by 'n vae of intuïtiewe idee van die werklikheid, maar suggereer dat die "denke" in dialektiese stappe ontwikkel totdat dit die punt bereik waar dit die aanvanklike vae intuïsie verswelg; die proses skep dan self die betekenis.⁶¹ Na Hegel word hierdie dialektiese proses, soos by Fichte en later by Popper (1966:39), en ook by onlangse kommentators soos Baradat (1979:150), aan die hand van die

⁶⁰ Dit is interessant dat Aristoteles 'n soortgelyke opvatting van kennis gehad het. McKinney (1983:187) verduidelik soos volg:

In his *Metaphysics* (995a20-995b5), Aristotle argues that if we wish to discover the first principles of a science, we must first conduct a dialectical examination of past opinions, "for the subsequent free play of thought implies the solution of previous difficulties ... (since) he who has heard all the contending arguments, as if they were the parties to a case, must be in a better position for judging".

⁶¹ Hierdie dialektiese prosesse word miskien die beste in Hegel se *Phenomenology of Spirit* (1977) gedemonstreer.

sogenaamde tese-antitese-sintese-dinamika verduidelik.⁶² Hierdie verduideliking van Hegel se dialektiek begin deur die huidige stand van sake die tesis te noem. Mettertyd sal enige tesis, volgens hierdie verduideliking, egter deur nuwe idees uitgedaag word - dit word die anti-tese genoem. Daarna ontstaan daar 'n konflik of stryd tussen die tesis en die anti-tesis wat die dialektiese proses genoem word. Uit hierdie dialektiese stryd ontstaan daar 'n sintese of versoening tussen teenoorgesteldes, wat 'n hoër vlak van ontwikkeling meebring.⁶³ Omdat hierdie hoër vlak egter ook weer op sy beurt sekere kontradiksies, spanninge of verskeurings sal openbaar, word dit mettertyd deur 'n nuwe anti-tesis uitgedaag. Hierdie proses sal dan voortgaan en noodwendig vooruitgang tot gevolg hê.

As 'n mens Hegel se komplekse argumente in die *Phenomenology of Spirit* (1977 [1807]) saamvat, dan gaan dit dus om dialektiese prosesse wat stapsgewys tot hoër vlakke van bewussyn ontwikkel. Hegel (1949:514) verduidelik:

Self-consciousness is only something definite ... so far as it alienates itself from itself. By doing so, it puts itself in the position of something universal, and this its universality is its validity, establishes it, and is its actuality ... The universality which holds good here, however, is one that has undergone development, and for this reason it is concrete and actual.

Die dialektiek tussen bewus wees van die self en bewus wees van dit wat buite die self is, is dan eintlik dit wat vooruitgang verseker, en vervreemding is weer 'n katalisator om hierdie proses aan die gang te kry.

'n Mens kan dit ook soos volg verduidelik: terwyl die mens soos 'n dier is, opponeer of onderskei hy homself nie van die natuur nie (die tese). Sodra die mens egter selfbewus

⁶² West (1996:225) maak die punt dat Hegel se dialektiek minder "meganies" is as wat dikwels geglo word en dat Hegel eerder geneig is om te praat van "the 'negation' of a 'truth' leading to its 'sublation' or 'transcendence'".

⁶³ Popper (1966:39) verduidelik die sintese soos volg: "The synthesis absorbs, as it were, the two original opposite positions, by superseding them; it reduces them to components of itself, thereby negating, elevating, and preserving them".

word, vind hy sy bestaan in die wêreld vreemd. Dit is omdat denke eintlik nie die kompleksiteite van sy bestaan ten volle kan peil nie (die anti-tese). Hieruit ontstaan 'n dialektiese stryd waaruit mettertyd 'n hoër vlak van ontwikkeling bereik word (die sintese). Die denke gaan dan deur verskeie dialektiese stappe; partikulariteit en selfbewustheid word opgehef in algemeenhede en bewustheid van andere, om later weer tot sigself op 'n hoër vlak terug te keer ... om dan later weer na buite te keer, ensovoorts ensovoorts. So word waaragtigheid, volgens Hegel, geskep. Hy (1977:72) skryf: "This return of consciousness into itself which is directly *mingled* with the pure apprehension (of the object) - for this return into itself has shown itself to be essential to perception - alters the truth".

Ek het hierbo gesuggereer dat Hegel veronderstel het dat daar *noodwendig* 'n sintese uit die *goeie* dele van beide die tesis en die anti-tesis sal ontstaan. Met ander woorde, elke stap is noodwendig 'n verbetering. Norris (1984:201) verduidelik Hegel se standpunt soos volg:

Consciousness and history ... unite at some point of maximal lucidity and hard-earned knowledge where thought comprehends, through its own self-present activity, the dialectic which has worked to produce that encompassing knowledge.

DiCenso (1990:20) gee weer die volgende verduideliking: "All finite truths are incorporated into a unifying teleological process that has as its goal Absolute Knowing". Die geskiedenis het dus, volgens Hegel, 'n doel, naamlik *absolute kennis*.

Om sy argumente ten opsigte van absolute kennis te versterk, maak Hegel van 'n soort buitepunt gebruik wat hy "gees" noem. Dit is iets tussen die menslike verstand en 'n metafisiese buitepunt of telos. Hoewel dit geen uitgemaakte saak is wat presies Hegel met "gees" bedoel het nie, gee Taylor (1975:74) 'n verduideliking wat dit aan goddelikheid koppel: "But with the development of a notion *Geist* as a subject greater than man, Hegel developed a notion of historical process which could not be explained in terms of conscious human purposes, but rather by the greater purposes of *Geist*".

Myns insiens is dit egter ook moontlik om Hegel se "gees" te verstaan as 'n algemene redelikheid waarnatoe alles noodwendig neig. So half paradoksaal is dit dan enersyds gees wat noodwendig moet vooruitgaan⁶⁴ om 'n punt van absolute kennis te bereik; en is absolute kennis andersyds die oomblik wanneer die mens besef dat dit eintlik sy denke is wat die werklikheid skep. Dit is 'n harmonieuse punt van algehele deursigtigheid, waar alle spanninge opgehef is en absolute vryheid verkry is. Hierdie dialektiek tussen denke en "gees" neig dan om alle teenstrydighede, naamlik alles wat onredelik is, op te hef. Hegel (1977:57) verduidelik soos volg:

In pressing forward to its true existence, consciousness will arrive at a point at which it gets rid of its semblance of being burdened with something alien, with what is only for it, and some sort of "other", at a point where appearance becomes identical with essence, so that its exposition will coincide at just this point with the authentic Science of Spirit. And finally, when consciousness grasps its own essence, it will signify the nature of absolute knowledge itself.

In my woorde kan 'n mens dus sê dat Hegel 'n versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid nagestreef het.

Om ons van hierdie versoening te oortuig, maak Hegel van 'n denkstrategie gebruik waarmee hy onderskeidings wat in die gewone omgang heel normaal voorkom, onderskeidings soos byvoorbeeld dié tussen universeel en partikulier, en dié tussen die subjek en die objek, problematiseer. Wat eersgenoemde woordpaarteenstelling aan betref, sê Hegel aan die een kant dat partikulier en universeel nie dieselfde is nie, maar aan die ander kant omvat die universele egter weer die partikuliere. Hy (1975a:109) verduidelik soos volg: "For the universal does not meet in the *particular* with something absolutely *other*; the particulars are only aspects of the universal itself, and therefore the universal restores in the particular its unity with itself as universal". Die rede hoekom Hegel hierdie argument voer, is omdat hy ons wil oortuig van 'n algemene redelikheid, van 'n versoening, 'n punt waar alle verskeurings opgehef is - dit is die punt waar die

⁶⁴ Hieroor skryf Hegel (1977:6): "Spirit is indeed never at rest but always moving forward".

"gees" of idee volbring is en absolute kennis behaal is. Hegel (1975b:138) sê byvoorbeeld: "World history ... represents the development of the spirit's consciousness of its own freedom and of the consequent realization of this freedom. This development is by nature a *gradual progression* ..."

Wat die woordpaarteenstelling, subjektiwiteit en objektiwiteit aan betref, argumenteer Hegel (1977:21) weer soos volg:

Consciousness knows and comprehends only what falls within its experience; for what is contained in this is nothing but spiritual substance, and this, too, as *object* of the self. But Spirit becomes object because it is just this movement of becoming an *other to itself*, i.e. becoming an *object to itself*, and of suspending this otherness.

In hierdie dialektiese beweging tussen subjek en objek, moet denke telkens van 'n subjektiewe standpunt afstand doen, om daarna weer op 'n hoër vlak tot sigself toe terug te keer. Mettertyd word subjektiwiteit en objektiwiteit egter geheel en al in mekaar opgeneem of versoen om 'n punt van absolute kennis te verseker.

Om hier saam te vat: Hegel het geargumenteer dat kennis nie in die eerste plek die gevolg van die oopvlek van 'n voorafgegewe werklikheid "daarbuite" is nie, maar dat kennis tot stand kom in 'n historiese proses waar die proses self die betekenis skep. As ek Hegel ten opsigte van waaragtigheid moes interpreteer, sou ek sê dat indien 'n mens argumentshalwe - want 'n mens kan natuurlik nie in 'n voël-vlug-blik self buite die spel tree nie - op enige tydstop twee gesigspunte teenoor mekaar sou opweeg, is die waaragtigste een, die een wat die beste korrespondeer met dit wat noodwendig gaan realiseer. Hiervolgens is waaragtigheid op enige tydstop dan die spieëling van die volgende stap van 'n voorafbestemde historiese proses.

Na hierdie kort inleiding tot Hegel se filosofie, is ons nou in 'n goeie posisie om daardie aspek van sy estetika wat vir ons doeleindes belangrik is, uit te lig. 'n Mens kan begin deur te noem dat kuns 'n besondere plek in Hegel se filosofiese sisteem, en in die besonder in sy idee van 'n dialektiese, teleologiese "wêreldgeskiedenis", ingeneem het. Inwood (1993:xxii) skryf in hierdie verband: "Since art expresses man's fundamental

beliefs about the world and himself, art has a history that develops, not haphazardly, but in some sense rationally ..." Hegel (1993:79) verduidelik soos volg:

... before the mind can attain the true notion of its essence, it has to traverse a course of stages whose ground is in the idea itself; and to this evolution of the content with which it supplies itself, there corresponds an evolution ... of the plastic forms of art, under the shape of which the mind as artist presents to itself the consciousness of itself.

Die kuns het 'n partikuliere wyse waarop dit die dialektiek van menslike ontwikkeling betree, naamlik as sintuiglikheid. Die kuns is dus in die besonder 'n *sintuiglike* presentasie, daarstelling of veruitwendiging van die "gees" van elke tyd of periode. In hierdie verband skryf Hegel (1975a:111): "... the beautiful is characterized as the pure appearance of the Idea to sense".⁶⁵

Buiten daarvoor dat die kuns 'n sintuiglike veruitwendiging van die "gees" van elke periode is, is die kuns egter ook, volgens Hegel, 'n katalisator vir menslike ontwikkeling. Soos ek voorheen reeds aangetoon het, begin menslike ontwikkeling weens vervreemding wat oorsit in selfbewustheid en gaan dit daarna as 'n dialektiese proses vooruit. In hierdie dialektiek vervul die kuns in die eerste plek 'n selfbewuswordings-funksie. Inwood (1993:xv-xvi) verduidelik Hegel se standpunt deur te sê dat wanneer die primitiewe mens byvoorbeeld sy handafdruk teen die wand van 'n rots gewaar, of sy voetafdruk in die sand bespeur, daar 'n verdubbeling plaasvind. Hierdie verdubbeling, of "voorkuns", sê vir die primitiewe mens ek bestaan, ek is uniek. Hierna neem dit nie lank voor die mens besef dat hy hierdie mimetiese prosesse kan beheer nie, dat hy byvoorbeeld 'n bison uit hout uit kan kerf nie. Wanneer die mens dit doen, word dit ook nie vir 'n "praktiese" rede gedoen soos om dit te eet nie, maar kontempleer die mens eerder sy produk en bied dit ook vir ander as 'n objek van kontemplasie aan. Sodoende kom 'n hoër vlak as die wêreld van noodsaaklikheid tot stand – naamlik 'n vlak van abstrakte denke - en het die artistieke

⁶⁵ Taylor (1975:468) verduidelik soos volg: "Now when the absolute, *Geist*, or the truth that the world emanates from Spirit, is presented out there in sensuous reality, we have the domain of art".

verdubbeling as 'n katalisator vir vooruitgang gedien. Ijsseling (1990:16-7) vat die hooftrekke van Hegel se estetika soos volg saam:

In de kunst gaat het, aldus Hegel, niet om nabootsing van de natuur en de dingen, de dieren en de mensen, maar om een verdubbeling van de mens en zijn wereld in die verdubbeling. De taak van de kunst is de waarheid te onthullen en de verzoening te bewerkstelligen tussen het zintuiglijke en het geestelijke.

'n Mens kan Ijsseling se opsomming van Hegel se estetika, verder verhelder deur Hegel se *Aufhebungs*-dinamika te oorweeg.⁶⁶ Wat Hegel met *Aufhebung* bedoel, is dat sintuiglike, metaforiese kuns, langamerhand deur 'n historiese dialektiek in "absolute" kennis mag omsit. Wat gebeur, is dat waaragtige betekenis ontstaan wanneer aanvanklike "vae", konkrete, sintuiglik-metaforiese betekenis as 't ware wegslyt.⁶⁷ In Hegel se optiek is die kuns dan 'n voorbegryplike, sintuiglike gewaarwording, en ontstaan letterlike (hy noem dit abstrakte) begrip op die punt waar hierdie sintuiglike betekenis "uitslyt" om om te sit in deursigtige, waaragtige, betekenis. Hegel (1975a:404) verduidelik:

... every language already contains a mass of metaphors. They arise from the fact that a word which originally signifies only something sensuous is carried over into the spiritual sphere ... gradually the metaphorical element in the use of such a word disappears and by custom the word changes from a metaphorical expression, because, owing to readiness to grasp in the image only meaning, image and meaning are no longer distinguished and the image directly affords only the abstract meaning itself instead of a concrete picture.⁶⁸

'n Mens kan dit verder verduidelik deur byvoorbeeld na die Engelse woord "nothing" te verwys. Waar "nothing" heel waarskynlik aanvanklik letterlik na "no thing", na "geen ding" verwys het, beteken "nothing" vandag gewoon vir ons *niks*; dink ons gewoon nie aan die afwesigheid van 'n fisiese ding, wanneer ons "nothing" sê, hoor of lees nie.

⁶⁶ Sien Hegel (1975a:403-8) se afdeling oor metaforiek.

⁶⁷ Sien Ricoeur (1978:286).

⁶⁸ Hedendaagse kommentators maak dikwels die opmerking dat *Aufhebung* eintlik die moderne ekwivalent van die klassieke dialektiek van Plato en Aristoteles is. Sien McKinney (1983:190) in hierdie verband.

Hegel is dus van die opinie dat die kuns binne stapsgewys-ontwikkende, afgebakende historiese periodes 'n funksie vervul, naamlik om die gees van elke periode op 'n unieke, sintuiglike wyse te veruitwendig totdat dit mettertyd in waaragtige abstrakte denke omsit. Die kuns lewer dus in die eerste plek sy bydrae deur in 'n sintuiglike modus te help om elke periode te veruitwendig, totdat die punt van absolute, abstrakte begrip bereik word. Hiermee suggereer Hegel dat daar 'n soort ideale regulering in die wêreld se kunsgeskiedenis ter sprake is. Dit is om hierdie rede dat 'n mens kan sê dat Hegel die kuns ge-universaliseer en gepartikulariseer het. 'n Mens sê spesifiek so omdat die wyse waarop Hegel die kuns aan die orde gestel het, impliseer dat 'n mens vir eens en vir altyd kan weet wat kuns is, wat dit vir almal moet wees, en hoe dit mettertyd in die sogenaamde absolute opgeneem moet word.

Wat egter op hierdie punt van uiterse belang is, is dat die idee van die partikulariteit van skoonheid soos ek dit hierbo gebruik het, eintlik twee betekenisse kan hê. In die "tipiese" Kantiaanse sin, verwys dit na daardie aspek wat skoonheid uniek maak, na daardie enkele partikuliere kwaliteit wat skoonheid van ander ken- of ervaringswyses onderskei. Wanneer 'n mens die partikulariteit van skoonheid só verstaan, dan sal 'n mens sê dat skoonheid 'n partikuliere kwaliteit besit wat vir alle mense in alle tye geldig is. Die idee van die partikulariteit van skoonheid kan egter ook 'n byna teenoorgestelde betekenis hê. Dit is wanneer 'n mens daarmee na die meervoudigheid van die ervaring van skoonheid verwys. Dan sou 'n mens byvoorbeeld sê dat skoonheid 'n partikuliere ervaring vir verskillende mense in verskillende tye is. Wat omtrent hierdie onderskeiding vir my doeleindes van belang is, is dat Hegel se estetika gelees kan word as 'n stryd om hierdie twee betekenisse van die partikulariteit van skoonheid met mekaar te versoen. Met ander woorde, om aan te toon dat 'n teleologiese eenheidservaring in skoonheid, met die diversiteit van skoonheid versoenbaar is. Of, in my terme gestel: dat oorsprong en oorspronklikheid in die skone kunswerk versoenbaar is.

In bogenoemde verband skryf Hegel (1993:76) byvoorbeeld:

As ... we have spoken of art as proceeding from the absolute Idea, and have even assigned as its end the sensuous representation of the absolute itself, we shall have to conduct this review [The division of the subject] in a way to show, at least in general, how the particular divisions of the subject spring from the conception of artistic beauty as the representation of the absolute.

Hegel probeer dan basies om aan te toon dat die onderskeiding tussen diversiteit en teleologie, versoenbaar is. Of, anders gestel, dat universele artistieke ontwikkeling, as 't ware partikulariteite omvat. In hierdie verband skryf hy (1993:82):

... Now because the idea is ... concrete unity, it follows that this unity can enter into the art-consciousness only by the expansion and reconciliation of the particularities of the Idea, and it is through this evolution that artistic beauty comes to possess a *totality of particular stages and forms*.

In hierdie verband sê Hegel (1993:79) dat die kunswetenskap in drie dele verdeel kan word. Eerstens is daar 'n algemene deel, tweedens 'n partikuliere deel en derdens 'n studie van die verskillende artistieke dissiplines. Oor die eerste deel, "*a general part*", skryf hy (1993:79): "It has for its content and object the universal Idea of artistic beauty – this beauty being conceived as the Ideal". Soos ek reeds voorheen gesuggereer het, sê Hegel dus dat "art has the vocation of revealing *the truth* in the form of sensuous artistic shape, of representing the reconciled antithesis ... and therefore, has its purpose in itself, in this representation and revelation". Die wyse waarop kuns die spanning van die menslike bestaan versoen, verduidelik Inwood (1993:140) soos volg:

... art exemplifies the reconciliation of at least one antithesis, viz. that between the sensory surface of the world and its essential nature. In doing this, art implicitly affirms that antithesis are reconciled, that e.g. the world and the ideal are in harmony. By its very harmony of form and content, art conveys a certain content, viz. reconciliation.

Dit is met ander woorde die harmonie wat waaragtige kunswerke uitstraal, wat daarin slaag om 'n versoening van die menslike verskeurdheid te bewerkstellig.

Die tweede deel waarin Hegel (1993:79) die kunswetenskap verdeel, vloei volgens hom uit die eerste deel voort: "... there develops itself out of the idea of artistic beauty a

particular part, in as far as the essential differences which this idea contains in itself evolve themselves into a scale of *particular* plastic forms". In hierdie verband onderskei hy (1993:82-8) tussen sogenaamde vroeë *simboliese* kuns, *klassieke* kuns en *romantiese* kuns. In die simboliese stadium is kuns, volgens Hegel (1993:82) "... a mere search for plastic portrayal than a capacity of genuine representation. The Idea has not yet found the true form even within itself, and therefore continues to be merely the struggle and aspiration thereafter". Hierteenoor bereik die kuns volgens Hegel by die ou Grieke in die klassieke tydperk sy toppunt. Toe was die kuns, volgens hom, die hoogste vorm van die menslike bewussyn. Hy glo dat die sintuiglike kunsidee die bewussyn van die Grieke beter as die filosofie of die religie tot uitdrukking gebring het. Vereenvoudig gestel, is dit omdat die "gees van die tyd" toe nog nie filosofies (of wetenskaplik) ingestel was nie. Oor die wyse waarop die Griekse kuns die Griekse bewussyn vergestalt, skryf Hegel (1975a:102): "... in the case of the Greeks, art was the highest form in which the people represented the gods to themselves and gave themselves some awareness of truth ... ". Verder sê hy ook: "... the classical type of art is the first to afford the production and intuition of the completed Ideal". Wat Hegel se eie tyd aan betref is hy egter weer van die opinie dat hierdie kuns, romantiese kuns volgens hom, nie meer in 'n noodwendige verhouding tot die waarheid staan nie. In hierdie verband skryf hy (1993:12-13):

The peculiar mode to which artistic production and works of art belong no longer satisfies our supreme need. We are above the level at which works of art can be venerated as divine, and actually worshipped ... In all these respects art is, and remains for us, on the side of its highest destiny, a thing of the past.

Volgens Hegel is dit eerder die filosofie wat die rasionele moderne bewussyn verpersoonlik.

In die derde plek is daar in Hegel (1993:80) se kunswetenskap 'n kategorie vir "a system of the several arts and their genera and species". Hiermee verwys Hegel na die onderskeiding tussen die verskillende artistieke dissiplines: argitektuur, beeldhoukuns, skilderkuns, poësie ensovoorts. Hegel (1993:88) sê dat hierdie derde deel van die kunswetenskap, in onderskeiding van die twee voriges, "presupposes the conception of

the Ideal, and the general types of art, inasmuch as it simply consists of their realization in particular sensuous media". Verder doen Hegel (88-90) baie moeite om te verduidelik dat hoewel die verskillende artistieke dissiplines onderskeibaar en partikulier is, hulle egter almal so te sê van die ware skoonheid afstam. Hy (1993:88) skryf:

What we have to study is how these principles [die prinsipe van die verskillende artistieke dissiplines] pass into actual existence, how they give actuality to every element contained in the idea of beauty, separately and by itself *as a work of art*, and not as a general type.

Uit die voorafgaande analise, is dit dus duidelik dat Hegel se kunswetenskap gelees kan word as 'n poging om 'n teleologiese eenheidservaring in skoonheid, met die diversiteit van skoonheid te versoen. In my terme gestel, het Hegel dus gepoog om oorsprong en oorspronklikheid in die skone kunswerk te versoen.

Ons kan nou hierdie afdeling afsluit deur te sê dat moderniste, soos ek in die besonder in die volgende hoofstuk sal aantoon, so weggevoer geraak het met Hegel se filosofiese argumente van 'n noodwendige vooruitgang, 'n teleologie, dat hulle dit ter taak geneem het om 'n voorafbestemde artistieke teleologie te volbring. In hierdie verband skryf Gombrich (1984:67), dat hoewel hy nie so ver sou gaan om te sê dat "the philosophy of progress in art, the theory of the avant garde, was exclusively inspired by and nourished by Hegel" nie, dit tog aangetoon kan word dat 'n "essential contribution was made by the Hegelian tradition". Gombrich (1984:51) sê ook dat waar dit gebruiklik is om Winckelmann (1972 [1717-68]) as die vader van die moderne kunsgeskiedskrywing te beskou, hy eerder Hegel hierdie status sou gee. Dit is hoofsaaklik omdat Hegel, soos hy ook in sy *Lectures on Aesthetics* gedoen het, by uitstek die idee van 'n patroonmatigheid van die geskiedenis ontwikkel het. Dit is 'n patroonmatigheid wat 'n mens volgens Carrier (1992:13) moet veronderstel indien 'n mens enigsins 'n *kunsgeskiedenis* wil skryf. "What a history requires is a narrative framework relating what comes earlier to what happens later ... Writing a history of art requires thinking of its development as having an historical structure", skryf Carrier (1992:13). In Hegel se geval is die spesifieke karakter van hierdie struktuur, een waar die kuns in 'n sintuiglike modus 'n besondere aandeel aan teleologie het; en, volgens Hegel, is die eindpunt van hierdie teleologie, 'n versoende punt

van absolute kennis waar alle verskeurings opgehef is - waar oorsprong en oorspronklikheid finaal een geword het.

2.6 *Gevolgtrekking*

Uit die voorafgaande besprekings, blyk dit duidelik hoe Kant en Hegel met hul onderskeie korrespondensie-denkpatrone, gepoog het om aan te toon dat daar 'n soort outentieke, waaragtige kuns mag bestaan. Wat ek hiermee bedoel, is dat die kuns, volgens hulle, 'n estetiese kwaliteit mag besit het wat almal wêreldwyd op die dieselfde wyse kan ervaar, en dat die kuns volgens 'n gedetermineerde patroon tot 'n finale punt mag ontwikkel. Uit *hierdie* soort lesing van Kant en Hegel is dit beslis nie moeilik om in te sien hoekom daar mense is wat argumenteer dat hulle aan 'n soort Westerse kultuur- en kunsimperialisme aandadig is nie.

Dit is spesifiek omdat Hegel gelees kan word as 'n denker wat 'n wêreldse, voorhoede teleologie impliseer. Dít, tesame met Kant se argumente wat weer die "formele" partikulariteit van skoonheid beklemtoon het, mag die moderniste laat glo het dat Westerse artistieke stylveranderinge 'n historiese voorhoede vorm wat die "ander" noodwendig moet navolg. "Standaard" hoofstroom-kunsgeskiedskrywing, soos byvoorbeeld dié van Gardner (1975), Arnason (1969) en Myers (1986) wat, by implikasie, die Westerse kuns aan die voorpunt van vooruitgaande, stapsgewyse, formele stylverfynings opstel, mag dan miskien aan Kant en Hegel se deure gespyker word.

Aan die ander kant kan moderniteit se argumente vir 'n universele, outentieke kuns egter ook positief waardeur word aangesien daar genoeg aanduidings is dat die soeke na die sentrum van skoonheid nie uit dominansie gebore is nie. Intendeel, die argument van die universaliteit van outentieke kuns, het dikwels as inspirasie vir 'n gedeelde, identieke, universele humaniteit gedien. So was groeperinge binne die liberale humanisme, soos ek reeds met 'n bespreking van Schiller en andere aangetoon het, van die opinie dat geslaagde kuns 'n waarheidsmoment mag besit wat almal wêreldwyd kan ervaar; dat kuns

'n sogenaamde universele taal is, en daarom 'n versoenende, humaniserende sosiale uitwerking mag hê.

Wat egter ook uit die voorafgaande analyses van Kant en Hegel blyk, en dit is wat my die meeste interesseer, is dat beide 'n belang in die regverdiging van teleologie gehad het, en dat hulle met hul analyses van kuns en skoonheid, eintlik 'n bewys en onderskraving vir teleologie opgestel het. Om teleologie te regverdig, het hulle beide probeer om 'n artistieke oorsprong met oorspronklikheid te versoen. Ek sê so omdat Kant deur die gebruikmaking van 'n subjek-objek epistemologie 'n estetiese ding as sulks met die kreatiewe insette van die genie wou versoen, en omdat Hegel weer die oorspronklike kuns van elke periode sowel as die onderskeibare artistieke dissiplines, binne 'n gedetermineerde wêreldgeskiedenis wou inpas. Die belangrikste rede waaraan ek kan dink, waarom hulle teleologie sou wou regverdig, sou wees om aan te toon dat die veranderinge van hulle eie tyd noodwendig en goed is. Omdat hierdie veranderinge, myns insiens emansiperende veranderinge was, moet 'n mens tot die slotsom kom dat hulle vir hulle eie tyd emansipatories ingestel was. Daarom was hul argumente ter staving van *artistieke* teleologie nie uit 'n strewe na dominansie gebore nie - en beslis ook nie uit die wil om Westerse kuns as superieur aan te toon nie of aan die voorpunt van menslike ontwikkeling op te stel nie,⁶⁹ maar het dit liewer uit 'n oop, positiewe ingesteldheid jeens die emansiperende veranderinge van die dag gespruit.

Om egter aan te voer dat Kant en Hegel in hul persoonlike ingesteldheid, emansiperende veranderinge goedgesind was, sê nog nie dat hul kunsfilosofie daarom noodwendig 'n emansiperende historiese uitwerking gehad het nie. Dit is hierom dat die volgende hoofstuk oor die resepsie van Kant en Hegel in die kunsteorie en -praktyk handel.

⁶⁹ Ten opsigte van nuwe, mooi, waardevolle objekte, maak Hegel (1975a:610) byvoorbeeld die volgende waarderende opmerking oor die kuns van die "ander":

A brilliant example of this, even for the present and for the subjective spiritual depth of today, is afforded especially by the Persians and Arabs in the eastern splendor of their images, in the free bliss of their imagination which deals with its objects entirely contemplatively.

Hoofstuk 3

Die moderne kuns as korrespondensie: Die resepsie van die "moderne" Kant en Hegel in die kunsteorie en -praktyk

3.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk toon aan dat baie van die woordvoerders en bewegings van die moderne artistieke praktyk hul teoretiese onderbou uit 'n vereenvoudigde lesing van Kant en Hegel geput het. In die filosofie van hierdie twee briljante⁷⁰ denkers het hulle spesifiek ondersteuning gevind vir die idee dat goeie kuns met 'n waaragtige, voorafbestaande of voorafbestemde estetiese werklikheid moet korrespondeer.

Wat egter presies Kant en Hegel se aandeel was om die hoofstroom moderne artistieke praktyk te oortuig dat goeie kuns met 'n waaragtige, voorafbestaande of voorafbestemde estetiese werklikheid moet korrespondeer, sal 'n mens seker nooit finaal kan uitpluis nie. Ek sê so omdat 'n mens tereg kan argumenteer dat Kant en Hegel besig was om 'n breë, groeiende idee van moderniteit teoreties te boekstaaf. Selfs al is dit die geval, is dit tog ook so dat vanweë hul gesag, hul onderskeie konsipiërings moes gehelp het om die idee van 'n ontwikkelende, partikuliere estetiese sentrum, 'n belangrike kunsteorie te maak.

Hierdie hoofstuk handel dus in die breë oor die wyse waarop Kant en Hegel deur sommige van die hoofstroom artistieke teoretici, historici en kunsbewegings verstaan is, en handel in die besonder oor die wyse waarop hierdie moderniste met die

⁷⁰ Dit is natuurlik nie almal wat dink dat Hegel briljant is nie. Schopenhauer, soos deur Popper (1966:33) aangehaal, het byvoorbeeld die volgende oor hom te sê gehad: "Hegel, installed from above by the powers that be, as the certified Great Philosopher, was a flat-

korrespondensie-denkpatroon omgegaan het. Wat ek egter ook in hierdie verband doen, is om aan te toon dat hierdie tradisie wat gepoog het om 'n waaragtige, korrespondensie-kuns te ontdek en dit teoreties te rasionaliseer, in allerlei paradokse vasgeloop het en sigself mettertyd van alle seggenskap ontledig het. Die selfontlediging waarvan ek praat, het op beide die teorie en die praktyk van hierdie tradisie betrekking. Dit het dus enersyds bestaan uit die onvermoë om 'n waaragtige estetiese sentrum suksesvol te konsipieer, en het andersyds op die letterlike fisiese selfontlediging of doodloop van hierdie kuns in 'n formele niksseggendheid uitgeloop.

Hierdie hoofstuk het spesifiek betrekking op daardie kuns wat gepoog het om 'n waaragtige artistieke sentrum te veruitwendig of te realiseer. In hierdie verband behandel ek 'n hoofstroom tradisie wat, soos ek voorheen gesê het, deur die artistieke romantiek, die kuns ter wille van die kuns oproep, deur die laat negentiende-eeuse Duitse formalistiese kunsgeskiedskrywing en -kritiek, deur die sogenaamde Bloomsbury estetika, deur die sogenaamde avant garde ingesteldheid, en deur 'n kunswoordvoerder soos Greenberg geloop het, en miskien daar doodgeloop het. Ons het hier te make met 'n tradisie wat spesifiek in die twintigste eeu gekenmerk word deur 'n lyn kunsbewegings wat al hoe meer abstrak geword het, totdat dit in 'n reduksionistiese niksseggendheid doodgeloop het.

3.2 Die romantiek

Hoewel die romantiek die ineenstorting van groot periodestyle beteken, het dit tog gemeenskaplike kenmerke. Een daarvan is 'n geloof in 'n suiwer kuns wat nie deur buitekunstige belange gekontamineer mag word nie. Romantici soos Schelling, Fichte, die Schlegel broers, Coleridge, Blake, Schiller, Schopenhauer, Novalis, Baudelaire en

headed, insipid, nauseating, illiterate charlatan, who reached the pinnacle of audacity in scribbling together and dishing up the craziest mystifying nonsense".

Shelley neem Kant se transendentale metafisika ernstig op en verwys dikwels na 'n partikuliere estetiese ding as sulks, of, anders gestel, 'n estetiese ideaaltipe.⁷¹

By die romantici is Kant se pogings om objektiwiteit (die natuur) en subjektiwiteit (die kunstenaar) met mekaar te versoen, sterk teenwoordig. Dit is spesifiek omdat hulle in die kunste gesoek het na wyses om konflikte in die mens se verhouding tot die natuur op te los. Vir hulle is die kuns, in 'n modus van onmiddellike ervaring en aanvoeling ander kant die konseptuele en die rasionele, die beste manier waardeur die mens homself met 'n aspek van die noumenele "werklikheid" kan versoen. Vir baie raak die kunste 'n alternatiewe panteïstiese religie, byna 'n versoening met die ganse kosmos.⁷²

In hierdie versoeningspogings word daar aan die kunstenaar byna 'n profetiese rol toegeskryf. So gesien bou die romantici dus voort op Kant se beskouing van die geniale kunstenaar, die natuuruitverkorene wat 'n spesiale toegang tot die "ding as sulks" mag hê. Hierdie aspek word mooi geïllustreer deur die feit dat romantici dikwels van mening was dat die kunstenaar se "diep" estetiese ervarings eintlik nie deur die beperkinge van die artistieke medium uitgedruk kan word nie.⁷³ Die kunstenaar ervaar dan eintlik skoonheid meer intens as wat die tegniese sy van die kunswerk dit tot uitdrukking kan bring.

Waar Kant gepoog het om deur sintetiese a-prioriese denkprosesse 'n bewys te lewer van noumenele dinge wat agter empiriese sintuiglikheid mag skuil, was die artistieke romantici nie hiermee tevrede nie. Hulle het eerder die klem op ons ervaringslewe geplaas en geargumenteer dat dit nie van veel belang is om die waaragtige estetiese werklikheid deur diskursiewe denkprosesse af te lei nie, maar dat 'n mens dit eerder in waaragtige kuns moet ervaar. Van Gerwen (1992:111) verduidelik dat Kant se romantiese "nasate" nie tevrede was met "zo'n loutere denkbaarheid van het 'Absolute'. Volgens hen kan deze werkelijkheid alleen door intuïtie en niet door begrip 'gekend'

⁷¹ Sien Van Gerwen (1992:111) wat Novalis in hierdie verband uitsonder.

⁷² Sien Cooper (1992:291).

⁷³ Sien Van den Berg (1985:11/8).

worden, ze kan alleen ervaren worden in een eenheid van subject en object". Hoewel die artistieke romantici en Kant dan wesenlik verskillende "metodes" toegepas het, wou hulle dieselfde vermag. Dit is om die vermeende spanning tussen subjektiwiteit en objektiwiteit, tussen oorspronklikheid en oorsprong, op te hef.

Dit is egter belangrik om daarop te let, dat die substansie van Kant se denke oor skoonheid, presies neerkom op dit wat die romantici gesê het, naamlik dat skoonheid in 'n modus van onmiddellike ervaring en aanvoeling, ander kant die konseptuele en die rasonale funksioneer. Kant het egter 'n motief gehad om te bewys dat skoonheid ander kant die konseptuele en die rasonale funksioneer, met ander woorde nie kenbaar is nie. Dit was omdat skoonheid en kuns, in sy filosofiese optiek, en in sy eie woorde (1952:191), as "a sort of schema for, the supersensible" gedien het. Nou kom ons eintlik by 'n kontradiksie uit, want indien Kant werklik daarin sou kon slaag om die onsêbaarheid van skoonheid, die "supersensibiliteit" daarvan te sê, sou dit beteken dat skoonheid eintlik nie onsêbaar is nie. Of, anders gestel, indien Kant werklik sou kon slaag om die onbemiddelde direktheid van die estetiese ervaring op 'n diskursiewe wyse aan te toon, dit die gevolg sou hê om skoonheid van sy onbemiddelde direktheid te beroof. Of, steeds anders gestel, dit is gewoon kontradiktories om die onsêbare (indien dit werklik onsêbaar is) te wil sê.

Insgelyks was die projek wat die "artistieke" romantici aangepak het, naamlik om finaal objektiwiteit en subjektiwiteit, oorsprong en oorspronklikheid, in die ervaring van skonekuns te versoen, ewe kontradiktories en onmoontlik. Een van die redes hiervoor is dat 'n bewese versoening nuwe kuns oorbodig sou maak. Buiten hiervoor het die romantiek gefouteer deur sigself aan Eurosentrisme skuldig te maak, aangesien dit 'n universaliteit en 'n finaliteit aan eie partikuliere estetiese harmonieë toegeskryf het. Friedrich von Schlegel het byvoorbeeld die romantiese digkuns as "a progressive universal poetry", beskryf.⁷⁴ Hy maak dus die aanspraak dat die romantiese poësie al hoe

⁷⁴ Aangehaal deur Rockmore (1992:386).

nader aan 'n versoening met 'n waaragtige universele estetiese sentrum beweeg, en verklaar dus die romantiese digkuns as universeel geldig.

3.3 *Die kuns ter wille van die kuns oproep*

In die nasleur van die romantiek ontstaan die breë "kuns ter wille van die kuns" oproep, en rondom die middel van die negentiende eeu in Frankryk 'n meer eenselwige beweging, die sogenaamde *l'art pour l'art*. Wilcox (1953:377) maak die punt dat *l'art pour l'art* as sinoniem vir Kant se doelmatigheid sonder 'n doelgerigtheid gebruik was. Verder sê hy ook dat daar in hierdie tyd in die naam van Kant se estetika 'n volslae skeiding tussen die lewe van noodsaaklikheid en die lewe van artistieke kontemplasie gemaak is.

Singer (1954) lê ook verbande tussen die kuns ter wille van die kuns oproep en Kant se estetika. Hy (1954:344) sê dat hierdie oproep "was formulated not by philosophers but by artists and critics who were putting philosophy to use". Volgens Singer erf hierdie breë beweging sy konsep van skoonheid van 'n post-Kantiaanse idealisme. Verder sê Singer (1954:345) dat hierdie beweging, soos Kant, 'n direkte verband tussen skoonheid en plesier gelê het, en ook soos Kant, onderskei het tussen 'n "suiwer" estetiese plesier en 'n plesier wat met begeertes en belange vervleg is.

Buiten hiervoor tref hierdie beweging, volgens Singer (1954:345), 'n onderskeiding tussen die manier waarop diskursiewe kennis ontstaan en die wyse hoe die kunstenaar skep:

In the world of practice, which included the world of science, one used discursive reason in order to connect sensuous presentations of one's "immediate experience" with sensuous presentations that were not given except in memory or expectation. Through this interpretation of one's immediate experience one was able to formulate some conception about reality. In the world of aesthetic contemplation, however, one attended solely to immediate experience, and without the intrusion of ulterior goals, one merely focussed upon that which was given to sense.

Verder skryf Singer (1954:346):

The understanding enabled one to make practical adaptations to the environment; the imagination enabled one to contemplate the flow of sense experience without any consideration of the purpose or the consequence of anything. Beauty could be perceived only when the understanding was subordinate to the imagination.

Dit is dus duidelik dat die breë kuns ter wille van die kuns beweging in die naam van Kant se estetika die totale outonomie van die kuns gepropageer het. Kuns sou in sy totale verwydering van die wêreld van noodsaaklikheid, die suiwer, partikuliere sentrum van skoonheid ontdek. Met ander woorde, kuns raak 'n mimesis van skoonheid, en omdat skoonheid en kuns met mekaar vereenselwig is,⁷⁵ raak kuns 'n mimesis van sigself. Saam met Kant (1952:) het die kuns ter wille van die kuns oproep dus gesê: "We *dwell* on the contemplation of the beautiful because this contemplation strengthens and reproduces itself". Om só te dink, maak van skoonheid 'n absolute outonome ontologie, 'n transendentale. Dit is een van die redes hoekom Guyer (1979:7) sê:

... Kant, as a theorist of taste rather than a critic of pure reason, did succumb to the lure of a 'pseudo-rational' inference and a 'transcendental illusion,' and ultimately attempted to found the universal validity of taste in a supersensible substratum underlying both man and nature.

Hoewel 'n mens die kuns ter wille van die kuns oproep, eenvoudig as 'n oproep tot artistieke vryheid kan interpreteer, is daar myns insiens genoeg aanduidings dat hulle, soos Kant, artistieke skoonheid as 'n soort partikuliere, "dieperliggende" substratum verstaan het. Buiten daarvoor dat ons nie meer vandag in dieperliggend substratums glo nie, verontagsaam hierdie opvatting die probleem van die historiese uitwerking van die kuns.

3.4 Die Duitse formalistiese kunsgeskiedenis en -kritiek

Teen die einde negentiende, begin twintigste eeu, ontstaan daar die sogenaamde Duitse formalistiese kunsgeskiedenis en -kritiek. Hoewel formalistiese kuns-idees alreeds uit die

⁷⁵ Sien Tilghman (1991:25).

klassieke kom, was daar selde so baie klem op die formele stylkwaliteite van kunswerke geplaas. As voorbeelde van hierdie beweging bespreek ek hoofsaaklik vir Fiedler en Wölfflin.⁷⁶

Fiedler het in die besonder vir die bestaan van 'n Kantiaanse, onbemiddelde en belangelose estetiese fakulteit geargumenteer. Daarom sê Podro (1982:111) dat "art was understood by Fiedler as an autonomous exercise and not as reflecting, or produced by, social conditions. It was a free development of our minds in the area of vision". Fiedler se opvatting van 'n suiwer, onbemiddelde artistieke skoonheid word weerspieël in aanhalings soos die volgende: "The origin and existence of art is based upon an immediate mastering of the visible world by a peculiar power of the human mind" (1978:43); en: "The relation between himself and the objects is not a derived but an immediate one" (1978:44). Wat Fiedler hier propageer, is 'n estetika van onmiddellikheid wat hy klaarblyklik uit Kant se bespreking van die artistieke genie, die natuurgunsteling wat 'n onbemiddelde toegang tot die estetiese ding as sulks het, afgelei het. Volgens Fiedler (1978:45) is die kunstenaar se taak "to create another world beside and above the real one, a world freed from earthly conditions, a world in keeping with his own discretion". In hierdie verband sê hy (1978:41) ook: "As long as perception serves some purpose, it is limited, it is unfree".

Waar Kant (volgens konvensionele wysheid) 'n tydloosheid aan die formele eienskappe van 'n kunswerk gegee het, beklemtoon Fiedler weer dat die kunstenaar nuwe formele vorme van waarneming skep. Die rede hoekom daar gesê kan word dat Kant 'n tydloosheid aan die formele eienskappe van die kuns gegee het, is omdat hy van mening was dat die ontwikkeling van die formele aspekte van die kuns reeds in sy tyd 'n plafon bereik het. Met verwysing na die formele eienskappe van die kuns, het Kant (1952:170) immers geskryf dat "art must make a halt, as there is a limit imposed upon it which it cannot transcend". In teenstelling hiermee lyk dit weer of Fiedler glo dat die kunstenaar

⁷⁶ 'n Meer volledige lys Duitse formalistiese kunshistorici sou Riegl en Schnaase insluit.

se taak is om, soos Van den Berg (1985:16/4) dit stel, uit "gewone sintuiglike ervaring nuwe sienswyses (of vorme van waarneming) te skep".

Waar Fiedler in hoofsaak 'n kunstenaarsteorie opgestel het, het Wölfflin (1932) 'n groot invloed op die twintigste-eeuse kunsgeskiedskrywing uitgeoefen. Volgens Van den Berg (1985:16/4) het Wölfflin die kunsgeskiedenis beskou as 'n "outonome proses van estetiese ordening wat slegs sy eie formele wetmatighede gehoorsaam". McEvelley (1993:148) beaam dit: "... Wölfflin elaborated the idea that the history of visual forms develops with an inevitable inner logic that is quite independent of external influences".

Dit is egter belangrik om daarop te let dat Wölfflin eintlik twee tipes stylontwikkelinge van mekaar onderskei het. In McEvelley (1993:148) se woorde "an essential one which is purely visual" en 'n "adventitious one comprised of social and other external circumstances". Wat Wölfflin en die Duitse formalistiese kunsgeskiedenis en -kritiek dus gedoen het, was om formele stylontwikkeling en alledaagse lewenstyle volkome van mekaar te skei. Dit impliseer dat formele stylkwaliteite 'n onbemiddelde, noodwendige proses van vormsuiwering deurgaan.⁷⁷ Waaragtige kuns ontwikkel hiervolgens, volgens 'n interne, outonome patroonmatigheid wat individuele insette en spesifieke kulturele kontekste transendeer.

Ter samevatting sou dit korrek wees om te sê dat die Duitse formalistiese kunsgeskiedenis en -kritiek, 'n Hegeliaanse teleologie of determinisme aangehang het. Podro (1982:xxiii-xxvi) maak dan ook die punt dat Wölfflin, maar ook "formalistiese" kunshistorici soos Schnaase en Riegl deur Hegel se teleologie beïnvloed is. Volgens Podro (1982:xxiii) is dit egter Schnaase wat in die besonder "Hegel's broad teleological scheme of history to the independent development of the visual arts", aangepas het.

Ek verwys die leser na Podro (1982) en Van Den Berg (1985:16/1-16/8).

⁷⁷ Sien Van den Berg (1985:16/1-16/8).

Teensprake gedy in die Duitse formalistiese kunsgeskiedenis en -kritiek. Die belangrikste is dat dit aan die een kant geargumenteer het dat die kuns, in Fiedler se woorde (1978:59) "can only be always and everywhere one and the same thing", terwyl dit weer aan die ander kant aanvaar het dat die kuns op 'n teleologiese wyse ontwikkel. Hier het ons duidelik te doen met die teenspraak van 'n ontwikkelende artistieke sentrum, 'n ontwikkelende essensie, 'n soort teleologiese ontologie. Hierbenewens kon hierdie kunsgeskiedskrywing en -kritiek ook nie daarin slaag om aan te toon hoe partikulariteite - soos byvoorbeeld die subjektiewe insette van die kunstenaar en uiteenlopende kulturele kontekste - met die idee van 'n "onvermydelike" gang van 'n wêreld-kunsgeskiedenis, versoen kan word nie.⁷⁸

3.5 Die Bloomsbury estetika

Die vroeg twintigste-eeuse Bloomsbury estetika van Fry en Bell verteenwoordig 'n ekstreme Kantiaanse formalisme, naamlik dat goeie kuns met 'n voorafbestaande, estetiese werklikheid moet korrespondeer. Fry, 'n invloedryke voorstander van die post-impressionisme sit in sy artikel, *An Essay in Aesthetics* (1928 [1909]) 'n estetika met 'n sterk Kantiaanse inslag uiteen. Hy tref 'n onderskeiding tussen 'n outonome, vrye artistieke verbeeldingslewe en 'n onvrye wêreld van noodsaaklikheid. Verder sê hy omdat die artistieke verbeeldingslewe "vry" is, dit 'n ruimte is waar ons ons volle aandag aan persepsionele en emosionele aspekte kan gee. Die Kantiaanse belangeloosheid weerklink waar hy (1928:20) skryf: "Art, then, is an expression and stimulus of this imaginative life, which is separated from actual life by the absence of responsive action". Hierbenewens tref Fry ook 'n Kantiaanse onderskeiding tussen sensuele, sjarmante kuns en "suiwer" kuns. Die eerste noem hy (1928:30-31) "sensuous charm" en die tweede

⁷⁸ Dit kom vir my voor dat sodra 'n mens enige vorm van noodwendigheid of patroonmatigheid vir die kuns bedink, dit onvermydelik op teensprake uitloop. Een so 'n teenspraak merk ons by die invloedryke middel-twintigste-eeuse kunsopvoeder, Lowenfeld (1957), op. 'n Mens sê so omdat hy aan die een kant kinderkuns in terme van universele ontwikkelingsstadiums verstaan, terwyl hy aan die ander kant die unieke kreatiwiteit van elke individuele kind beklemtoon.

"aesthetic approval of works of imaginative art". Hy (1928:29) skryf ook: "... consider it [kuns] as an expression of emotions regarded as ends in themselves".

Sy artistieke emosie is egter geensins in die algemene sin van die woord *emosioneel* nie. Dit is eerder 'n suiwer, nie-voorstellende emosie, formele kwaliteite soos ritme, massa, ruimte, lig en skadu. Dié noem hy die emosionele elemente van ontwerp. Volgens hom is dit hierdie "emosionele" formele kwaliteite wat 'n kunswerk uitmuntend maak en nie emosionele onderwerpe nie. Verder sê Fry (1928:35) dat hierdie emosionele aspekte van ontwerp primêre fisiese behoeftes bevredig, want hulle "appeal ... directly and immediately to the emotional accompaniments of our bare physical existence".

Fry (1928:22) skep ook 'n totale breek tussen die artistieke verbeelding en die wêreld van noodsaaklikheid. Dit is asof hy argumenteer vir die bestaan van 'n noumenele estetiese werklikheid: "... the fullness and completeness of the imaginative life ... may correspond to an existence more real and more important than any we know of in mortal life". Wat Fry eintlik voorstel is dat daar 'n voorafbestaande artistieke sentrum bestaan en dat dit die taak van die kuns is om hierdie sentrum te ontdek. Hy (1928:38) skryf byvoorbeeld: "... consider only whether the emotional elements inherent in natural forms are adequately discovered ..."

Bell, 'n voorstander van Cezanne, sit in sy geskrif *Art* (1913), 'n soortgelyke posisie as Fry uiteen. Hy verskil egter van Fry wat gepoog het om 'n veronderstelde estetiese sentrum te verklaar sonder om direk na 'n Goddelike buitepunt te verwys. Vir hom is skoonheid 'n God-gegewe, *sui generis* verskynsel ('n onherleibare skepping). "Great art", sê Bell (1913:37), "remains stable and unobscure because the feelings that it awakens are independent of time and place, because its kingdom is not of this world".

Bell doen ook moeite om te probeer bepaal wat die partikuliere kwaliteit van die kuns sou wees. In hierdie verband noem hy verskeie voorbeelde van uiteenlopende visuele artefakte van verskillende kulture en tydperke en vra wat die gemeenskaplike, partikuliere kwaliteit is wat hierdie artefakte besit, wat maak dat ons hulle almal as

kunswerke reken? Hy (1913:8) kom tot die slotsom dat dit slegs "*significant form*" kan wees.⁷⁹ Soos Fry gedoen het, tref Bell 'n Kantiaanse onderskeiding tussen 'n oppervlakkige, sintuiglike estetiese genot wat vervleg is met begeertes en belange, en 'n suiwer, belangelose genot wat uit vormkwaliteite voortspruit. Bell en Fry wil dan die skoonheidsentrum in tydlose, universele vormkwaliteite ontdek.

Ter samevatting is dit belangrik om daarop te let dat hulle nie 'n historiese karakter aan hul teorieë gee nie. Die post-impressionisme is volgens hulle die ware kuns omdat dit in hulle tyd die beste met 'n veronderstelde tydlose formele skoonheid korrespondeer. Wat hulle dus by implikasie sê, is dat artistieke vernuwing op 'n al hoe getrouer wordende nabootsing van die "vermeende" sentrum van skoonheid neerkom. Hierdie beskouing hou egter die paradoksale implikasie in dat wanneer hierdie vooruitstrewende kuns mettertyd die "waaragtige" artistieke sentrum sou ontdek, dit die einde van die vooruitgang van die kuns sal beteken.

3.6 Adorno en die laat-avant garde: 'n nie-versoenende korrespondensie

Hoewel Fry en Bell in die vroeg twintigste eeu geskryf het, het daar al vroeër teen om en by die middel van die negentiende eeu 'n breë artistieke ingesteldheid ontstaan wat as die historiese avant garde (voorhoede) bekend staan.⁸⁰ Die avant garde het later gedurende die twee wêreld-oorloë 'n beduidende opbloeï getoon. Hierdie kuns en die kuns wat daarna gekom het en sigself hier teen die middel van die twintigste eeu van seggenskap ontledig het, noem ek die laat-avant garde kuns.

Die hele avant garde artistieke ingesteldheid, is klaarblyklik deur Hegel beïnvloed, want soos hy vir teleologie geargumenteer het, het hulle aangeneem dat daar waaragtige

⁷⁹ Sien Beardsley (1982:35) se verduideliking van die logiese probleme verbonde aan Bell se argument dat "*significant form*" waaragtige skoonheid verklaar.

⁸⁰ Sien Weightman (1973), Gaunt (1994) en Bürger (1984) vir goeie besprekings van die avant garde.

artistieke vooruitgang moet wees. 'n Mens sê so omdat die geskrifte van die avant garde, soos byvoorbeeld die surrealistiese manifesto van Breton (1972), impliseer dat hulle hulself in 'n vooruitstrewende, byna profetiese rol gesien het. As 'n mens jouself in 'n profetiese artistieke rol sien, selfs al is dit 'n soort duiwelsadvokaat, herout rol soos met die dada-beweging, kom dit vir my voor dat 'n mens dan 'n artistieke teleologie moet veronderstel.

Nog 'n kenmerk van die avant garde, is die haastigheid waarmee hulle die toekoms tegemoet gegaan het. Hierdie ingesteldheid om so gou as moontlik geheel en al met die verlede te breek, manifesteer ook in die welbekende, snel opmekaarvolgende formalistiese styl-"ismes" van die laat moderne kuns - kubisme, futurisme, konstruktivisme, abstrakte-ekspressionisme, minimalisme ensovoorts. Hieroor skryf Ascott (1980:51):

The insistent linearity in time of Formalist Modernism was tied to the idea of progress and the future, the styles and the modes of the modernist aesthetic were linked almost causally in a straight line on which there was no going back, for it was thought that to look to the past could only be regressive.

Na hierdie kort bekendstelling aan die avant garde, gaan ek die hooftrekke van Adorno (1997) se estetika bespreek. Daar is verskeie redes hiervoor. In die eerste plek is dit omdat Adorno se estetika, sy dialektiese inslag ten spyte, as 'n grondpatroon van die avant garde ingesteldheid beskou kan word. Trouens, Adorno is so sterk daarop ingestel om die filosofie "relevant" te maak, dat hy eintlik die onderskeiding tussen die filosofiese estetika en kunsteorie, laat vervaag. Nog 'n rede hoekom Adorno belangrik is, is omdat sy estetika dikwels as een van die laaste moderne estetikas gereken word. Verder verteenwoordig sy boek *Aesthetic Theory*, in Edgar (1990:50) se woorde "a materialist re-interpretation of the fundamental concepts introduced or developed by Hegel". 'n Bykomstige rede hoekom Adorno belangrik is, is omdat hy 'n interessante kinkel aan moderniteit se pogings tot 'n versoenende korrespondensie gee, deur homself, soos ek

hier onder gaan aantoon, vir 'n onversoenende, of nie-identieke korrespondensie te beywer.⁸¹

Om bogenoemde punte, maar ook Adorno se argument dat avant garde musiek soos die atonale werke van Schönberg noodwendig positiewe sosiale verandering teweegbring, in meer diepte te ontwikkel, begin ek deur Adorno se siening van die wisselwerking tussen die kuns en die maatskappy te bespreek. Wat ten eerste hier belangrik is, is dat Adorno argumenteer dat die gewone emosionele inhoude van kuns eintlik nie positiewe sosiale verandering teweeg kan bring nie. Positiewe strukturele verandering word eerder deur aspekte soos die artistieke medium en formele tegnieke wat partikulier aan die kuns self is, bewerkstellig. Adorno (1997:2) skryf byvoorbeeld: "... through the ages by means of its form, art has turned against the status quo ...". Wat Adorno (1976:208) verder in hierdie verband doen, is om verbande tussen die formele styleienskappe van die kuns en die sosiale praktyk waaruit daardie kuns ontstaan het, te lê. Soos Edgar (1990:53) dit stel: "Social problems are transformed into artistic problems". Adorno (1976) analiseer dan spesifiek die historiese ontwikkeling van woordlose musiek, en kom tot die slotsom dat veranderinge in formele musiekstyle, in 'n groot mate deur alledaagse materiële patrone soos dié tussen arbeid, produksie en verbruik, bepaal is. 'n Belangrike skuif wat Adorno dus maak, is om die formeel-estetiese aspekte van die kuns, en die sosiale faktore rondom daardie kuns, met mekaar in verband te bring. In hierdie verband skryf Adorno (1997:5):

The aesthetic force of production is the same as that of productive labour and has the same teleology; and what may be called aesthetic relations of production ... are sedimentations or imprints of social relations of production. Art's double character as both autonomous and *fait social* is incessantly reproduced on the level of its autonomy.

⁸¹ Wat ook omtrent hierdie onversoenende korrespondensie belangrik is, is dat Adorno hiermee nogal naby daaraan kom om 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering daar te stel. Met ander woorde, om, soos ek voorheen gesê het, 'n beweging in tyd te beskryf waar die een of ander teenswoordige *oorsprong* (of konvensie) deur 'n *oorspronklike* metaforiese ingryping in nuwe betekenis omsit.

Die estetiese en die sosiale is dan op 'n wyse identiek aan mekaar, maar soos ek later sal bespreek, ook nie volkome identiek nie.

Voordat ek egter hierdie dialektiese verhouding tussen die kuns en die sosiale orde verduidelik, moet ek hier noem dat Adorno iets beleef het wat Kant en Hegel nie kon voorsien het nie. Dit is dat die versoenende verligtings-ideale wat hulle voorgestaan het, sigself in 'n krisis vasgeloop het, naamlik die geweld van die nasionaal-sosialistiese fascisme wat in die holocaust gekulmineer het. 'n Vraag wat vandag steeds gevra word, is hoe die nasionaal-sosialistiese fascisme - hierdie slagting teen die mensdom - uit versoenende, rasonale verligtingsdenke kon voorspruit?⁸² Hoe kon Kant se pogings tot 'n versoening tussen individualiteit en universaliteit en Hegel se *Aufhebungs*-dinamika wat alle teenstrydighede sou ophef, in die gaskamers eindig?

Myns insiens is bogenoemde die vernaamste rede hoekom Adorno versoening, of in die geval van die kunste, die ervaring van estetiese harmonie, wil vermy. In die nasleur van die holocaust ontwikkel hy 'n negatiewe dialektiek as repliek op Kant en Hegel se versoenende dialektiek. Hy argumenteer dat in 'n verskeurde, nie-outentieke maatskappy, estetiese harmonie die effek mag hê om die werklike ellende, die werklike geweld, die werklike materiële, geslagtelike en rasse-ongelykheid te sublimeer. Met verwysing na Adorno, maar trouens ook Marcuse en Brecht se uitgangspunt, skryf Wolff (1981:89): "The arts may express and depict great inequalities and suffering, but because these are transposed on to the aesthetic level, they simply act in a cathartic manner, and in the process *affirm* the existing social relations". Dit is dus duidelik dat 'n mens Adorno se estetika teen die agtergrond van die aanname van 'n antagonistiese sosiale orde, en die probleem van hoe kuns moet uitsien om rewolusionêre verandering in so 'n maatskappy te bewerkstellig, moet verstaan. Adorno (1997:2) skryf byvoorbeeld: "In the face of the

⁸² In hierdie verband sien Lacoue-Labarthe (1990) se analise van Heidegger se betrokkenheid by die nasionaal-sosialisme.

abnormality into which reality is developing, art's inescapable affirmative essence has become insufferable".

Dit is ook om bogenoemde rede dat Adorno teen die kuns van politieke korrektheid gekant is. Hy neem hierdie standpunt in om die eenvoudige, maar kragtige rede dat daar geen grondplan vir 'n perfekte samelewing kan bestaan nie, omdat so 'n samelewing nie geken kan word voordat dit gerealiseer het nie. Soos Edgar (1990:52) dit in 'n vergelyking tussen Hegel, Marx en Adorno stel:

While rejecting Hegel's purely subjective absolute, Marx merely replaces this with his own, in the form of communist society, implying that its realization was imminent. Adorno refuses to define the absolute positively. There is no ground-plan for a perfect society, for this society cannot be known until it is achieved.

Adorno aanvaar dan nie die opsie van politiek korrekte, affimatiewe kuns nie, omrede hy nie weet presies wat dit is wat bevestig moet word nie.

Op hierdie punt sit Adorno egter met 'n probleem, want as die kuns en die sosiale orde, soos ek voorheen gesê het, identiek aan mekaar is, hoe kan dieselfde kuns daardie orde transendeer en transformeer? As Zuidervaat (1991:xx) in hierdie verband korrek is, is die voorafgaande vraag, die vraag wat Adorno sentraal gestel het: "If modern society is a 'false' totality, then how can modern art, a part of that totality, disclose sociohistorical truth?" Vir Adorno beteken die feit dat baie van die kunswerke wat vandag as meesterwerk waardeur word aanvanklik negatief waardeur was, dat 'n kunswerk 'n groter waarheidsmoment mag besit as wat 'n spesifieke historiese tydperk by vermoë is om in te sien. Hy het dan veral probleme met die neiging om die waarde van 'n kunswerk te meet aan die graad waartoe dit onmiddellik kommunikeer.⁸³

⁸³ Dit is die rede hoekom hy teen die sogenaamde effekteleer - die neiging wat die kunssosiologie openbaar om die waarde van kuns te beoordeel na gelang van die plesier wat dit aan konkrete resepteurs in een tydsgleuf verskaf - gekant was. Sien Silbermann (1963) as 'n eksponent van die effekteleer.

'n Kunswerk wat relevant wil wees moet dus, volgens Adorno, voldoen aan die dialektiese vereiste om sowel 'n produk van die maatskappy te wees, as wat dit 'n "waaragtigheid" besit wat daardie maatskappy kan transendeer en transformeer.⁸⁴ Om 'n estetiese teorie te ontwikkel wat aan hierdie dialektiese vereiste voldoen, maak Adorno van 'n tipe materieel-georiënteerde herinterpretasie van Hegel se estetika gebruik. Edgar (1990:46) merk op dat "for Adorno Hegel had recognized the determinant historical and social existence of art, while reinforcing the possibility that art could have an objective truth content". Die spesifieke idee wat Adorno van Hegel oorneem, is dat die kuns terselfdertyd waaragtig kan wees, as wat dit histories-sosiaal bepaal is.

Waar Hegel egter die kuns sien as medebepalend aan 'n proses wat noodwendig tot 'n versoenende identiteit lei, is Adorno se artistieke waaragtigheid in 'n verskeurde nie-identiteit opgesluit. Edgar (1990:52) verduidelik soos volg: "Truth may be grasped only in terms of the limitations that the inhumanity of contemporary society places upon its realization". Waar Hegel se historiese verhaal deur 'n *Aufhebungs*-proses tot 'n totale deursigtigheid kom, is dit die geval, in Harding se woorde (1992:185) dat "By questioning *Aufhebung*, Adorno can argue that the dialectical tensions between an art work and its origins remain intact and unresolved, buried beneath the passage of time".

Omdat Adorno se sentrum van waaragtigheid juis die besef van 'n verskeurde nie-identiteit is, is daar perke aan ons rasionele konseptuele denke, maar aan die ander kant hou ons beperkte rasionaliteit ook die moontlikheid tot waaragtige sosiale verandering in. Edgar (1990:52) verduidelik: "The essence (as Spirit or reason) is then at once repressive in that it acts as a boundary to thought, ultimately legitimating social inequality, and potentially liberating, in that it is the medium of developing human self-consciousness". Volgens Adorno kan ons dan nie slegs rasionele, konseptuele denke op sigself gebruik om vernuwing te bewerkstellig nie. Om werklike strukturele verandering te bewerkstellig, het 'n mens die kuns nodig omdat dit op die grense van dit wat denkbaar is, opereer.

⁸⁴ Sien Edgar (1990:46)

Hierdie "oop" artistieke ruimte, is dan in alle waarskynlikheid die beste in staat om nuwe bewussynsvlakke, in feite 'n heel nuwe strukturele realiteit, te bewerkstellig.

Omdat dit egter 'n rasonale besef is, om te besef dat "irrasionele" kuns ideaal geskik is om persepsies te verskuif, is kuns ook ván die rasonale maatskappy. Aan die ander kant kan dit egter nie deur die maatskappy "verteer" word nie. Dit is omdat dit aan die een kant 'n illusie is wat ons nie volkome kan snap nie ('n kunswerk hou byvoorbeeld meesal 'n weerstand tot die openbaring van sy konseptuele inhoude in), maar aan die ander kant, is dit terselfdertyd die grootste waarheidsmoment omdat dit die potensiaal besit om persepsies te verskuif. In hierdie verband merk Adorno (1997:15) op: "The work wants its truth and untruth to be grasped".

Volgens Adorno besit kuns wat in die tradisionele "organiese" wyse harmonieus is, nie 'n vernuwende potensiaal nie. Dit kan slegs die teenswoordige "valse" maatskappy bevestig en sodoende die status quo onderskraag. Daarom skryf hy (1997:15): "... the concept of aesthetic pleasure [lees: harmonieuse kuns] as constitutive of art is to be superseded".

Hierteenoor is onharmonieuse kuns, volgens hom, die kuns wat vernuwing kan bewerkstellig. Adorno (1967:149-50) skryf die volgende oor Schönberg:

Schoenberg's music demands from the very beginning active and concentrated participation, the most acute attention to simultaneous multiplicity, the renunciation of the customary crutches of a listening which always knows what to expect ... It requires the listener spontaneously to compose its inner movement and demands of him not mere contemplation but praxis.⁸⁵

Adorno verwerp dus 'n kuns van organiese kontemplasie, vir 'n kuns waar spanninge op 'n dialektiese wyse ontbloot word, 'n kuns wat oënskynlike harmonieë, valse harmonieë, uiteenskeur. Edgar (1990:54) verduidelik:

⁸⁵ Dit is interessant dat Adorno (1997:9) die "oorskryding" van organiese harmonie ook in Beethoven en Rembrandt bespeur deur te skryf: "Among artists of the highest rank, such as Beethoven or Rembrandt, the sharpest sense of reality was joined with estrangement from reality ..."

The dissonant work, disrupting harmony, refuses to communicate precisely because it is disrupting appearance. Such works replace appearance by illusion, and communication by mediation. As the Hegelian spirit may come to recognize itself in its other, so may socialized humanity recognize itself in art works. The dissonance of illusion will serve to liquefy the social labour that is crystallized within it, and thereby to have brought to potential human-consciousness the boundaries that have become imposed upon it.

As 'n mens Adorno 'n bietjie nader huis toe bring en toepas, kan 'n mens hom ook verstaan deur die ontwikkeling van motorbakstylering te oorweeg. Telkens wanneer 'n nuwe styl verskyn - dink byvoorbeeld aan die sagte, geronde vorms waarmee die Ford Sierra so tien jaar gelede uitgekom het - lyk dit vir ons vreemd, skok dit ons gewone verwagtinge. Vandag lyk die meeste motors egter soos die Sierra, en kom hierdie styl vir ons harmonieus voor. Wat die kuns egter aan betref, sou Adorno myns insiens aanbeveel dat voordat die "nuwe" harmonie verskyn, daar weer 'n nuwe styl moet wees. Elke nuwe styl hou dus 'n potensiële harmonie in, maar op die punt waar dit verskyn, moet dit weer verdwyn. (Adorno het byvoorbeeld aanbeveel dat daar nie 'n Schönberg-skool moet ontstaan nie).⁸⁶ Op die punt waar 'n nuwe harmonie, wat aanvanklik onharmonieus voorkom, harmonieus raak, moet daar weer 'n nuwe disharmonie ontstaan, ensovoorts ensovoorts. Die kuns bly dan 'n illusie ('n disharmonie), hoewel dit eintlik 'n waarheid ('n harmonie is). Kuns is dan die illusie wat die waarheid is. In hierdie voortdurende estetiese rewolusie, sien Adorno die potensiaal vir bewussynverskuiwings wat "goed" is. In hierdie verband skryf hy (1997:2): "The concept of art is located in a historically changing constellation of elements; it refuses definition. Its essence cannot be deduced from its origin ... Verder skryf hy (1997:3) ook: "... art's substance could be its transitoriness".

Om hier saam te vat: wanneer die kunswerk volkome harmonieus is, volkome organies is, volkome esteties is in die Kantiaanse sin, kan dit volgens Adorno slegs bestaande persepsies bevestig en daarom nie vernuwing bewerkstellig nie. Die "gewone"

⁸⁶ Sien Wolff (1981:90).

kommunikeerbare inhoude van kuns kan ook nie noodwendig "waaragtige" veranderinge bewerkstellig nie. Dit is omdat 'n mens dan veronderstel dat 'n mens weet hoe die toekomstige utopia moet lyk. Volgens Adorno is onharmonieuse abstrakte kuns wat in sy tegnieke en materiale vooruitstrewend is, nodig om die konvensionele te deurbreek en so werklike strukturele, sosiale verandering te bewerkstellig.

Ten spyte van variasies kan 'n mens hierdie uiteensetting van Adorno se estetika as die grondpatroon van die laat-avant garde estetika reken. Daar is egter verskeie probleme met hierdie estetika wat nóg Adorno, nóg enige ander woordvoerder op 'n bevredigende wyse kon oplos. Die eerste is dat die hele dinamika van hierdie estetika, geskoei is op die aanname van 'n onregverdige maatskappy wat in 'n antagonistiese verhouding met die kuns verkeer. Hoewel dit waar is dat die fascisme waarteen Adorno gestry het, 'n antagonisme jeens vernuwende kuns openbaar het, kan 'n mens nie hierdie partikuliere geskiedenis veralgemeen nie. Dit is gewoon nie waar dat alle maatskappye fascisties is nie, of noodwendig 'n antagonisme jeens vernuwende kuns geopenbaar het nie, of sal openbaar nie.

Hoewel die avant garde dikwels aan die ideaal van sosiale betrokkenheid gekoppel word, het die avant garde vorm van sosiale betrokkenheid, spesifiek in die laat-avant garde, tot een van die paradokse van die modernisme ontwikkel. Waar die kuns, in Conner (1989:237) se woorde, aanvanklik begin het as 'n

... politically engaged force, concerned to involve or subsume the products of art to some larger or more inclusive programme (for example in the artists of the Paris Commune of 1871, or the Russian avant-garde of the revolutionary period), the avant-garde gradually withdrew to a position of detachment, in a fatal splitting of the aesthetic and political realms.

Die resultaat hiervan was dat die politieke uitdagings van die vroeë avant garde, weer eens in Conner (1989:237) se woorde, "could be contained in the controlled explosions of experiment with artistic form alone".

Die laat-avant garde het dus nie gevra hoe die kuns *binne* die maatskappy moet of kan funksioneer nie, maar het eerder gehandel en geargumenteer asof die kuns se relevansie in sy outonomie, in sy partikulariteit, in sy suiwerheid, en in sy vervreemding van die alledaagse doen en late van die mens, gesetel is. Die kuns is 'n aktiwiteit wat waarhede blootlê wat op geen ander wyse blootgelê kan word nie. Verder is daar dikwels gesuggereer dat indien die vooruitstrewende kunswerk skok, is dit omdat die publiek dit nog nie verstaan nie, by implikasie nog nie opgevoed genoeg is om die nuwe waaragtigheid van die kuns in te sien nie.

Hoewel hierdie argument 'n waarheid mag besit, sny dit egter ook een van die grootste paradokse ten opsigte van die sosiale uitwerking van moderne, avant garde kuns aan. Conner (1992:289) verduidelik soos volg:

The assertion of aesthetic autonomy may have politically radical consequences, for, in freeing art from its traditional forms of social responsibility, it may make it possible to generate revolutionary new forms of expression and consciousness or to resist the systematizing and regularizing tendencies of modern life. But the very distance from social responsibility maintained by modernist aesthetics may also serve, paradoxically, to insulate society from these revolutionary effects.

Soos Conner tereg uitwys, wonder 'n mens of die opgee van sosiale diensbaarheid en die oordrewe beklemtoning van artistieke vryheid, nie ernstige kuns van enige sosiale uitwerking hoegenaamd geïsoleer het nie?

'n Derde probleem met die avant garde ingesteldheid, is myns insiens dat dit 'n historiese, estetiese kloof bewerkstellig het. Om hierdie punt te verduidelik, moet ek terugverwys na Habermas se argument dat alle Westerse tye wat op 'n selfbewuste wyse met vernuwing besig was, die nuwe vanuit die bestaande gerasionaliseer het. Hy skryf (1983:3): "With varying content, the term 'modern' again and again expresses the consciousness of an epoch that relates itself to the past of antiquity, in order to view itself as the result of

transition from the old to the new"⁸⁷ Habermas (1983:4) gaan egter voort om te verduidelik dat bogenoemde opvatting van "modern", tydens *moderniteit* 'n omwenteling ondergaan het:

But the emphatically modern document no longer borrows this power of being a classic from the authority of a past epoch; instead, a modern work becomes a classic because it has once been authentically modern. Our sense of modernity creates its own self-enclosed canons of being classic.

Volgens Habermas (1983:5) is hierdie voortuitstrewendheid van *moderniteit*, op 'n paradoksale wyse juis die gevolg van die strewe na 'n perfekte hede. Hy (1983:5) skryf: "The new value placed on the transitory, the elusive and the ephemeral, the very celebration of dynamism, discloses a longing for an undefiled, immaculate and stable present".

Wat Habermas dus beskryf, is 'n dinamika waar die sirkels van 'n terugkringende tydsoriëntasie, een wat nog altyd gehelp het om betekenis aan die hede en die toekoms te gee, by die moderne avant garde al hoe kleiner geword totdat die punt bereik is waar die toekoms glad nie meer op die verlede en die bestaande gebou was nie, en sigself hierom mettertyd van betekenis ontleedig het.⁸⁸ Of, anders gestel, die avant garde het sigself van betekenis ontleedig omdat dit nie meer oorspronklikheid op oorspronge gebou het nie.

So gesien het hierdie kloof in die besonder betrekking op die struktuurverandering wat die avant garde kunswerk ten opsigte van die estetiese bewerkstellig het. Om hierdie punt te verduidelik, kan 'n mens verwys na die onderskeiding wat Bürger tussen organiese en anorganiese kunswerke tref. Hy noem (1984:79-80) avant garde eksperimente soos merzbau (rommelkuns), assemblage en bricollage, *anorganies*, en suggereer hiermee dat hierdie werke nie meer 'n estetiese harmonie, of, in my terme

⁸⁷ 'n Voor die handliggende voorbeeld is natuurlik die renaissance wat dit self op die klassieke geskoei het.

⁸⁸ In die laaste hoofstuk argumenteer ek dat metaforiese werking in duie stort wanneer die nuwe nie meer op die bestaande gebou word nie.

gestel, nie meer 'n versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid, nagestreef het nie, maar eerder onharmonieus wou wees. So kan 'n mens Duchamp se sogenaamde "ready-mades", as 'n meer onlangse voorbeeld van onestetiese kuns beskou. Hoewel party kommentators daarop wys dat die sogenaamde "ready-mades", soos byvoorbeeld die urinaal, met 'n fyn estetiese oordeel gekies was, dink ek dat Duchamp dikwels wel onestetiese werke wou "skep". Soos aangehaal deur Arnason (1969:304), sê hy immers self dat sy keuses op "*visual indifference with a total absence of good or bad taste ... in fact a complete anaesthesia*", berus het.

Terwyl Duchamp se gebaar aan die een kant as 'n brug tussen die kuns en die lewe geïnterpreer kan word, kan dit weer aan die ander kant as 'n kloof tussen die kuns en skoonheid geïnterpreteer word. Hoewel hierdie werke ryk aan filosofiese inhoud is, ontbreek hulle aan estetiese "inhoud". In Habermas se terme gestel, kan 'n mens sê dat hierdie werke 'n historiese, estetiese kloof geskep het, en in Adorno se terme gestel, kan 'n mens sê dat hulle so ver van "konvensionele" skoonheid afgewyk het, dat die dinamika van Adorno se voortdurende estetiese rewolusie of praksis, gewoon in duie gestort het.

3.7 Greenberg en die laat-moderne kuns

Hoewel die belangrikste woordvoerder van die abstrakte ekspressioniste, Greenberg, self sy estetika as Kantiaans beskou het, is daar 'n sterk Hegeliaanse inslag, met name 'n historiese determinisme, in sy kunskritiek aanwesig.⁸⁹ Sy Kantiaanisme kom na vore in sy beskouing van kuns as "the immediate, the concrete, the irreducible" (1961:139) en sy Hegeliaanse inslag in uitsprake soos: "Major art is impossible, or almost so, without a thorough assimilation of the major art of the preceding period or periods" (1961:210). Dit is dus paradoksaal dat hy enersyds die abstrakte ekspressionisme regverdig deur dit aan 'n tydlose estetiese sentrum te koppel, terwyl hy andersyds die idee van 'n

⁸⁹ Sien Stadler (1982:203) wat ook verbande tussen Hegel en Greenberg lê.

noodwendige, immanente historiese ontwikkeling gebruik om hierdie kuns as 'n universele, superieure kuns voor te hou.

Nog 'n strategie wat Greenberg gevolg het in sy strewe om die abstrakte ekspressionisme tot "kampioen" kuns te maak, was om historiese voorsate vir hierdie kuns op te diep. Sy werkwyse is dus 'n voorbeeld van Habermas se punt dat vernuwing dikwels vanuit 'n historiese "oorsprong" gerasionaliseer word. Om aan te sluit by 'n tradisie, is natuurlik 'n manier om outoriteit aan die hede te gee. Greenberg (1961: 211) vind dan ook die genesis van die abstrakte ekspressionisme in die voor-oorlogse Franse skilderkuns. Hoewel 'n mens nie eintlik Greenberg se *strategie* om die abstrakte ekspressionisme vanuit die verlede te rasionaliseer, kan kritiseer nie - die verlede gee immers betekenis aan die toekoms - oorskry hy (1961:213) met vergelykings soos dié tussen De Kooning en Rubens se naakstudies, myns insiens alle grense van redelikheid.

Soos reeds hierbo gesuggereer, is Greenberg sterk formalisties ingestel. Hy skryf byvoorbeeld (1961:134):

It is granted that a recognizable image will add conceptual meaning to a picture. But the fusion of conceptual with aesthetic meaning does not affect quality. That a picture gives us things to identify, as well as a complex of shapes and colours to behold, does not mean necessarily that it gives us more as *art*.

Boonop neem hy (1961:139) standpunt in dat elke kunsdissipline sy eie partikuliere estetiese sentrum moet besit:

... a modernist work of art must try, in principle, to avoid dependence upon any order of experience not given in the most essentially construed nature of its medium. ... The arts are to achieve concreteness, "purity" by acting in terms of their separate and irreducible selves.

Die skilderkuns se veronderstelde estetiese sentrum, ontdek Greenberg in die "rou" sensuele kwaliteite van verf, en om hierdie rou kwaliteite te ontgin, poneer hy 'n noodwendige ontwikkeling na "platheid" toe. Met hierdie platheid word alle illusionêre voorstellinge uit die kuns gehaal sodat die medium, die onmiddellike "rou" kwaliteite van

verf tot sy reg kan kom om sodoende die "sentrum" van die skilderkuns bloot te lê.⁹⁰ Waar Fry en Bell se formalisme daarop neergekom het dat die ware kunstenaar 'n ideale formele skoonheid uitbeeld wat agter die oppervlak van die gewone visuele wêreld skuil, impliseer Greenberg se formalisme dat die ware kunstenaar in homself 'n "rou", sintuiglike, universele estetiese sensibiltiteit ontdek en dit veruitwendig.

Soos welbekend is, hang Jackson Pollock geprikte verfblikke aan toue bo 'n horisontale doek wat hy fisies self betree, "suiwer" klaarblyklik sy verstand van "alle" diskursiewe denke, en swaai die druppende verf volgens die diktate van sy innerlike fisiese oergemoed rond ... en, volgens Greenberg, maak Pollock op hierdie wyse die beste kuns van sy tyd. Met betrekking tot Pollock se "all-over" skilderye, skryf Greenberg (1961:157) egter ook die volgende ietwat pessimistiese interpretasie:

The dissolution of the pictorial into sheer texture, into apparent sheer sensation, into an accumulation of repetitions, seems to speak for and answer something profound in contemporary sensibility ... The "all-over" may answer the feeling that hierarchical distinctions have been, literally, exhausted and invalidated; that no area or order of experience is intrinsically superior, on any final scale of values, to any other area or order of experience. It may express a monist naturalism for which there are neither first or last things, and which recognizes as the only ultimate distinction that between the immediate and the un-immediate. But for the time being, all we can conclude is that the future of the easel picture as a vehicle of ambitious art has become problematical. In using this as they do - and cannot help doing - artists like Pollock are on the way to destroying it.

Klaarblyklik besef Greenberg die leegheid van die artistieke sentrum wat hy veronderstel. Dit is nogal 'n slim dialektiese skuif, want nou is die progressiefste kuns, juis die kuns wat in sy onderskeidinglose betekenisloosheid, in sy "all-overness", aankondig dat daar geen partikuliere, waaragtige estetiese sentrum bestaan nie. Of, effens anders beskou, suggereer Greenberg dat daardie soort skilderkuns wat aantoon dat die skilderkuns eintlik nie meer 'n seggenskap besit nie, die beste skilderkuns is. Hierdie is egter 'n sirkulêre

⁹⁰ In hierdie verband sê Tilghman (1991:27): "One trend in twentieth-century critical theory has sought to arrive at an artistic essence by stripping away such 'aesthetic' elements of painting as space and figuration".

argument, aangesien die gevolg reeds in die oorsaak opgeneem is, en die oorsaak is natuurlik dat Greenberg met sy formele reduksie in die eerste plek die skilderkuns van seggenskap help ontledig het.

As ek Greenberg se argument op 'n "metaforiese" vlak interpreteer, lyk dit vir my of die abstrakte ekspressionisme vir hom die eerste onderskeiding tussen niks en iets beteken: iets soos 'n stuiptrekkende lyf wat van niks anders as sy stuiptrekkings bewus is nie. Kant se belangelose, onbemiddelde artistieke sentrum het hol geword, hol eggo-grotte van selfverwysende, rou, begriplose, sensasies. Greenberg het hierdie stuiptrekkende selfreferensie tot die essensie van die kuns verhef en hierdie stuiptrekkings as die enigste kuns van kwaliteit wat in sy tyd gemaak was, aangekondig. In 'n waad van swartgalligheid, miskien omdat hy die leegheid van hierdie veronderstelde estetiese sentrum ervaar het, pleeg Pollock in 1956 'n "onintensionele" selfmoord en kondig, metafores gesproke, die opskorting van die metafisiese konsipiëring van die kuns as 'n waaragtige representasie van sigself aan.

So sou 'n mens kon voortgaan om weliswaar minder drastiese voorbeelde te noem, van hoe die laat-moderne kuns sy eie projek, sowel as 'n aspek van sy eie tradisie, naamlik die ontdekking van 'n waaragtige, partikuliere estetiese sentrum, bevraagteken het. Ek het reeds na Duchamp verwys wat met sy "ready-mades" die idee van 'n partikuliere estetiese sentrum geproblematiseer het, maar ander voorbeelde soos die uitstal van 'n swart skilderdoek, klanklose musiek, boeke met skoon blaaie, kans-komposisies en die uitstal van 'n uitgeveegde tekening is welbekend. Hierdie gebare is tog sekerlik niks anders as die selferkenning dat daar in der waarheid geen waaragtige partikuliere estetiese sentrum bestaan nie.⁹¹

3.8 Gevolgtrekking

Uit die voorafgaande analise is dit duidelik dat die tradisie onder bespreking gepoog het om 'n partikuliere estetiese sentrum te ontdek, en dat hulle sterk op Kant en Hegel gesteun het om hierdie projek te rasionaliseer. Vir die moderne kuns om waaragtig te wees, moes die veronderstelde estetiese ideaaltipe ook nog met verskeie dinge soos individuele kreatiwiteit, partikuliere kulturele kontekste en historiese verandering versoen word. Of, om dit anders te stel, moes hierdie tradisie 'n versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid bewerkstellig. Ten spyte van Kant en andere se briljante pogings om 'n versoening te bewerkstellig, loop die spanning tussen oorsprong en oorspronklikheid egter soos 'n draad deur hierdie tradisie se kunsdebat. Hoofsaaklik is dit omdat daar in die een asem gepraat word van 'n tipe artistieke sentrum, 'n tydloosheid, 'n onmiddellikheid, 'n passiwiteit, terwyl daar weer in die ander asem van die kreatiwiteit, die vry-gekonsipieerdheid en die vooruitgang van die kuns gepraat word. Vandag het dit egter reeds duidelik geword dat moderniteit se pogings om 'n kuns te ontwikkel en dit teoreties te rasionaliseer, wat oorsprong en oorspronklikheid finaal in waaragtigheid sou versoen, sigself hier teen die middel van hierdie eeu van 'n groot mate van seggenskap ontledig het.

As 'n mens teensprake, teenstrydighede en paradokse as "foute" reken, het hierdie tradisie, soos ek reeds aangetoon het, verskeie foute gemaak. In die besonder het die romantiek gefouteer deur 'n universaliteit en 'n finaliteit aan hulle *eie* estetiese harmonieë toe te skryf. Een van die foute wat die kuns ter wille van die kuns oproep gemaak het, was om die historiese sosiale uitwerking van die kuns te verontagsaam terwyl hulle die kuns as noodsaaklik gereken het. Die Bloomsbury estetika het gefouteer deur vooruitstrewende kuns aan die ontdekking van 'n tydlose artistieke sentrum te koppel. Die formalistiese laat-avant garde het gefouteer deur te aanvaar dat die maatskappy

⁹¹ In hierdie verband verwys ek die leser na Gablik (1984:88-102) wat die moderne kuns

noodwendig antagonisties is. Verder het die laat-avant garde gefouteer deur die kuns van die lewe te isoleer, sowel as om 'n kloof tussen estetiese konvensionaliteit en estetiese oorspronklikheid te skep. Greenberg het weer 'n kombinasie van die voorafgaande foute gemaak, waarvan die beduidendste miskien die teenspraak is om die onmiddellike te verbind aan 'n historiese bewussyn, met ander woorde, om 'n onbemiddelde, bemiddelde kunsvorm te veronderstel.

In 'n neutedop het die moderne artistieke praktyk dus gefouteer deur die onmoontlike te probeer vermag; naamlik om oorsprong en oorspronklikheid finaal te versoen. Die feit dat oorsprong en oorspronklikheid nie permanent versoenbaar is nie, sluit egter geensins die moontlikheid uit dat die een of ander metaforiese beweging tussen oorsprong en oorspronklikheid nuwe betekenis mag skep nie. Hier kan ek dan nou ook 'n vraag wat ek in Hoofstuk 2 gevra het, herhaal. Dít is of Kant en Hegel, sowel as die ander woordvoerders van die moderne artistieke praktyk se versoenende dialektiek - en nou kan ek aanvul ook Adorno se verskeurde dialektiek - nie eintlik as 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gelees moet word nie? Hierbenewens kom dit vir my voor, dat die avant garde kuns wat gepoog het om metaforiese werking te transendeer deur middel van 'n reduksie en 'n suiwering wat 'n vermeende waaragtige artistieke kern sou blootlê, se mettertydse selfontlediging, *gedemonstreer* het dat korrespondensie-denke foutief is, om sodoende ook 'n beskeie bydrae tot 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering te lewer.

In die volgende hoofstuk volg ek 'n nuwe strategie in my herwaardering van die moderne artistieke praktyk, naamlik om die hele idee van 'n monolitiese, totaliserende, eenselwige, hoofstroom moderne artistieke praktyk te bevraagteken.

as 'n kenotiese selfontlediging van die kuns se tradisionele religieuse karakter verstaan.

Hoofstuk 4

Kritiek op en 'n waardering vir die moderne artistieke praktyk

4.1 Inleiding

Die vraag of die moderne artistieke praktyk totaliserend was of nie, is duidelik 'n kontensieuse aangeleentheid. Vergelyk byvoorbeeld die volgende teenoorgestelde standpunt van belangrike kommentators soos Gablik en Kuspit. Gablik (1984:24) sê dat "The overarching principle of modernism has been autonomy. Its touchstone is individual freedom, not social authority". Hierteenoor sê Kuspit (1981:14-15): "Modernism became in practice prescriptive rather than descriptive. It became an effort to legislate a certain art, ... So, Modernism, to put it simply, is now seen as a political position, and maybe it always was a political position". Wat ek in die eerste plek in hierdie hoofstuk in ooreenstemming met Gablik wil aantoon, is dat heelwat van die gebeure rondom die moderne artistieke praktyk daarop dui dat hierdie praktyk, soos Graff (1979:31) ook argumenteer, geensins uit "a kind of hyperrational imperialism akin to the aggression and lust for conquest of bourgeois capitalism" gebore is nie.

As 'n breë agtergrond gee ek in die eerste afdeling van hierdie hoofstuk 'n kort uiteensetting van die argumente van diegene wat die moderne artistieke praktyk as 'n totaliserende een interpreteer. Hierdie eerste afdeling begin egter deur kortliks na hedendaagse kritiek op die moderne Westerse filosofie te kyk. Die rede hoekom ek die filosofie betrek, is omdat die moderne metafisika en die moderne artistieke praktyk dikwels van 'n soortgelyke totalitarisme beskuldig word. Ek begin dus deur kortliks aan te toon wat die kritiek op die moderne Westerse filosofie behels, en volg dit op deur aan te toon hoe aspekte van hierdie kritiek deur sekere postmoderniste en neo-Marxiste op die moderne artistieke praktyk van toepassing gemaak word.

In die eerste deel van die tweede afdeling gee ek weer 'n interpretasie van die moderne artistieke praktyk wat uit materiële faktore afgelei is. Hier tree ek in gesprek met die argumente van neo-Marxiste deur materiële faktore uit te lig wat daarop dui dat hierdie praktyk nie noodwendig of altyd 'n totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie. Daar word dus gekonsentreer op dit wat 'n mens die oppervlakstruktuur van die moderne artistieke praktyk kan noem. Hiermee bedoel ek die byna empiriese aspekte van hierdie praktyk; dinge wat gebeur het, feite wat 'n mens kan aantoon en kommentaar wat 'n mens kan aanhaal. My werkwyse in hierdie afdeling is dus om die neo-Marxiste se eie klem op materiële faktore, op hulle self om te keer. My mikpunt is dus om deur die uitwysing van empiriese gebeurlikhede rondom hierdie praktyk, aan te toon dat dit in 'n opponerende posisie tot die groot totaliserende magte van moderniteit, soos burgerlike kapitalisme, "ingedwing" was, en dat dit daarom nie 'n totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie.

In die tweede deel van die tweede afdeling verander ek my strategie deur na te vors hoe verskillende groeperinge van mense uit die moderne tyd - groeperinge wat nie noodwendig in die eerste plek met die moderne artistieke praktyk vereenselwig kan word nie - self hierdie praktyk ervaar en evalueer het. Omdat die diversiteit van *moderne* evaluerings opvallend is, ondersteun dit myns insiens die hipotese dat hierdie praktyk nie 'n monolitiese, eenselwige, totaliserende praktyk was nie.

Omdat die tweede afdeling vir die leser 'n bietjie losdradig mag voorkom, moet ek die rede hiervoor verduidelik. Dit was die gevolg van my poging om die onderwerp en vorm van my argument bymekaar uit te bring. Wat ek hiermee bedoel, is dat die onderwerp van hierdie hoofstuk, naamlik dat die moderne artistieke praktyk nie in sy geheel 'n totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie, myns insiens die beste aangetoon kon word deur die diversiteit van hierdie praktyk uit te lig. Dit het noodwendig daarop uitgeloop dat hierdie afdeling verskeie fokusse openbaar. Of, anders gesien, die uiteenlopende fokusse van hierdie afdeling, onderskraag eintlik die punt dat hierdie

praktyk nie 'n monolitiese geheel gevorm het nie; hierdie verspringende fokusse, demonstreer dus die diversiteit van die moderne artistieke praktyk.⁹²

4.2 Hedendaagse kritiek op die moderne artistieke praktyk

4.2.1 Kritiek op die moderne filosofie

Ek het in die inleiding verduidelik dat korrespondensie-denke in die besonder, maar eintlik alle pretensies van waaragtigheid in die algemeen, totalitarisme in die hand mag werk. Hierdie is basies ook die belangrikste punte wat Popper (1966) in sy boek, *The Open Society and its Enemies*, maak. In volume twee van hierdie werk, is Hegel en Marx die hoofantagoniste. Dit is omdat hulle, volgens Popper, teenstanders van 'n sogenaamde "oop" maatskappy was. In hoofsaak het Popper dit teen Hegel en Marx se "historisisme" en spesifiek teen die "profetiese" inslag daarvan. Volgens Popper is Hegel se spirituele dialektiek sowel as Marx se materialistiese dialektiek, totalitêr aangesien hulle beide impliseer dat dit moontlik is om waaragtige toekomsvoorspellings te maak. Wat Popper spesifiek ten opsigte van Hegel suggereer, is dat Hegel se dialektiese beskrywing van die geskiedenis eintlik geen *noodwendigheid* besit het nie, maar dat dit eintlik 'n stelsel was waar "teorie" en "praktyk" in 'n wederkerige ontwikkeling mekaar onderskraag het, om nie slegs sekere klasse, sekse, kulture en volke in die hede te bevoordeel nie, maar ook om hulle toekoms te verseker.⁹³ In hierdie verband sê Popper (1966:61) dat Hegel die idee gepropageer het dat almal sal ondergaan as die elite degenereer. In Popper (1966:61) se woorde gestel: "The degeneration, particularly of the upper classes, is at the root of political decay". Wat Popper dus suggereer, is dat Hegel se teoretiese konstruksies eintlik demokratisering teengewerk het, aangesien dit bevoorregte groepe se posisie as "natuurlik" gerasionaliseer het. Dit wat dan eintlik totaliserende sosiale

⁹² Ek is van mening dat indien 'n soortgelyke oefening op die moderne filosofie gedoen word, dit sal aantoon dat die moderne filosofie, en in die besonder die "sogenaamde" Kontinentale tradisie, eintlik ook deur diversiteit gekenmerk word.

ingenieursing was, is aan die hand van 'n teoreties "gerasionaliseerde" algemeen geldige patroonmatigheid, normaliteit of natuurlikheid, geregverdig.

Vanuit 'n hedendaagse postmoderne perspektief, is egter selfs Popper, die uitgesproke voorstander van 'n "oop" maatskappy, onder verdenking. Dit is omdat daar aangetoon kan word dat hy ook 'n vermeende algemene redelikheid vir eie gewin misbruik het. In hierdie verband merk Lyotard (1984:72) dan ook op dat Popper as een van die laaste woordvoerders van die verligting gereken kan word. Trouens, Popper se geloof in die rede is so sterk dat hy Hegel as 'n vyand daarvan probeer ontmasker. Popper (1966:74) skryf byvoorbeeld dat "While paying lip-service to rationalism, while talking more loudly about 'reason' than any man before or after him, he [Hegel] ends up in irrationalism".⁹⁴ Verder is Popper (1966:75) se *The Open Society and its Enemies* deurspek met positiewe evalueringe van tipiese verligtings-ideale soos "liberalism, freedom and reason".

Anders as baie hedendaagse postmoderniste, sien Popper klaarblyklik nie in dat die kwansuisse redelikheid van die moderne (Britse) liberale humanisme wat hy aanhang, in der waarheid self 'n totaliserende konstruksie mag wees nie. Waar baie hedendaagse postmoderniste dan worstel met die vraag na hoe die verligting se ideale van vryheid en rasionaliteit kon omsit in moderne totalitarisme soos Hitler se Duitsland, beskou Popper (1966:60) weer moderne totalitarisme eenvoudig as slegs nog 'n episode "within the perennial revolt against freedom and reason".

Hoewel Popper dit grotendeels teen "historisisme" het, verklap hy met stellings soos die voorafgaande sy eie historisisme. Dit is naamlik 'n geloof in die morele hoë grond van die Britse "liberalism, freedom and reason" (en 'n byna metafisiese aanname van bese

⁹³ Popper (1966:41-49) argumenteer byvoorbeeld dat Hegel se filosofie die Pruisiese koning Frederick William III, wat geen voorstander van hervorming was nie, onderskraag het.

magte wat hierdie vryheid en rede teenstaan).⁹⁵ Van den Berg (1989:41) se stelling dat "The Enlightenment belief in the emancipatory progress of the totality of social history remains the tacit assumption common to both liberal and Marxist stances", is dan ook van toepassing op Popper, aangesien hy nooit die algemene geldigheid van sy eie verligtings-ideale bevraagteken nie.⁹⁶

In teenstelling met Popper, manifesteer Lyotard bykans 'n oordrewe sensitiviteit vir die probleem om jou eie maatstawe, goedsmoeds as algemeen geldig te beskou. In hierdie verband identifiseer hy in sy werk, *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge* (1984), twee belangrike moderne totaliserende konstruksies, "metanarratiewe" of "meesterverhale". Meesterverhale is vir hom legitimerende diskoerse wat tydens moderniteit dikwels 'n outoriteit aan hoofstroom kennis en kultuur verskaf het. Jameson (1984:ix) noem hierdie "meesterverhale" somer reguit mites, en sê:

... the two great myths disengaged by Lyotard and identified as the alternate justifications for institutional scientific research up to our period [are those] of the liberation of humanity and that of the speculative unity of all knowledge (qua philosophical system) ...

Die eerste meesterverhaal is, volgens Lyotard, die politieke verhaal van die verligting. Dit is die verhaal van "emansipasie", en in die besonder die verhaal van die ontwikkeling vanuit slawerny tot die bereiking van demokrasie. In Lyotard (1984:31) se ironies bedoelde woorde is dit die verhaal van "humanity as the hero of liberty". Verder sê Jameson (1984:ix) dat hierdie eerste verhaal polities, militant, en aktivisties is, en met die

⁹⁴ Sien Singer (1995:33-44) wat op 'n keurige wyse die probleme verbonde aan Popper se argument aantoon.

⁹⁵ Die rede hoekom ek die Britse liberalisme beklemtoon, is omdat hy sy *The Open Society and its Enemies* geskryf het tydens die tweede wêreldoorlog terwyl Brittanje in 'n bloedige stryd met Hitler se Duitsland gewikkel was.

⁹⁶ Dit is hierom dat Norris (1993:281) myns insiens die bal 'n bietjie mis slaan as hy Popper "postmoderniseer" deur hom te verbind aan 'n demokratiese ethos van "open 'conversational' exchange where participants qualify mainly by virtue of their willingness to leave off talking about 'truth', 'reason', 'ideology' or suchlike notions".

Franse agtiende eeu, en in die besonder met die Franse rewolusie, vereenselwig kan word. In hierdie tradisie "philosophy [is] already politics", volgens Jameson (1984:ix).

Die ander metanarratief wat Lyotard identifiseer, het te make met die verhouding tussen die wetenskap, die nasie en die staat. Omdat moderniteit in hierdie verband eenheid nagestreef het, beskryf Lyotard (1984:33-4) die taak wat moderniteit die filosofie opgehaal het soos volg:

Philosophy must restore unity to learning, which has been scattered into separate sciences in laboratories and in pre-university education; it can only achieve this in a language game that links the sciences together as moments in the becoming of spirit, in other words, which links them in a rational narration, or rather metanarration. Hegel's *Encyclopedia* (1817-27) attempts to realize this project of totalization ...

Jameson (1984:ix) sê weer hierdie tweede meesterverhaal is "the Germanic and Hegelian tradition - a contemplative one, organized around the value of totality rather than that of commitment". Volgens Lyotard was bogenoemde twee "konstruksies" dan die twee belangrikste meesterverhale waaromheen kennis, waardes en kultuur getotaliseer en gelegitimiseer was.⁹⁷ Hy suggereer egter ook dat hierdie meesterverhale geen intrinsieke waarheid besit het nie, en dat hulle eintlik bloot onwenslike, totaliserende konstruksies of diskoerse was.

Op 'n soortgelyke wyse as Lyotard, beklemtoon Derrida (1982:213) dat die Westerse metafisika geen aanspraak op universele waaragtigheid kan maak nie, maar dat dit bloot 'n partikuliere konstruksie van die kultuur van die Weste is:

Metaphysics - the white mythology which reassembles and reflects the culture of the West: the white man takes his own mythology, Indo-European mythology, his own *logos*, that is, the *mythos* of his idiom, for the universal form of that he must still wish to call Reason.

⁹⁷ Sien Conner (1989:30) in hierdie verband.

Wat Derrida spesifiek hier problematiseer, is die neiging om op grond van 'n veronderstelde waarde-vrye, objektiewe rasionaliteit, 'n absolute onderskeiding tussen die Westerse metafisika en die "ander" se sogenaamde mitologiese denkpatrone, te tref.

Taylor (1986:4) sny weer in die besonder die probleem van die redusering tot eenselwigheid in die moderne filosofie aan:

From its inception in Greece, Western philosophy has, for the most part, privileged oneness and unity at the expense of manyness and plurality. Accordingly, the Western philosophical project can be understood as the repeated effort to overcome plurality and establish unity by reducing the many to the one.

Hiervolgens wou die Westerse filosofie, in stede daarvan om diversiteit en verskille te waardeer as iets wat help om die wêreld interessant en kleurvol te hou, eerder almal tot 'n identieke eenselwigheid reduceer.

Degenaar (1986c:43) maak 'n soortgelyke punt ten opsigte van die liberale humanisme: "Liberal humanism views the human condition in moral terms, applied in such a way to the individual that it can be universalised. Crucial to the morality of being human is the notion of self-realisation ..." Dit beteken dat daar geglo is dat wanneer individue op 'n selfbewuste, intensionele wyse redelik is, partikuliere verskille in 'n algemene geldige "waarheid" en "vryheid" sal verdwyn. So byvoorbeeld het Schiller (1954:31) in 1793 geskryf: "Every individual man, it may be said, carries in disposition and determination a pure ideal man within himself, with whose unalterable unity it is the great task of his existence, through all his vicissitudes, to harmonize". In teenstelling hiermee ontmasker postmoderniste hierdie tipe denkwys, in West (1996:211) se woorde, as a "denial of the 'other' " en as 'n "reduction of difference to a devalued otherness for the sake of the security of our own identity".

Ter samevatting kan 'n mens sê dat die postmoderne filosofie die moderne filosofie se klem op 'n universele redelikheid ontmasker as 'n ingesteldheid wat eintlik eie partikuliere waardes as universeel wou rasionaliseer. Dit was dus outoritêr aangesien dit

die ander tot sigself gereduseer het. In die volgende twee afdelings toon ek aan hoe die moderne kuns van 'n soortgelyke totalitarisme beskuldig word.

4.2.2 *Postmoderniste se kritiek op die moderne artistieke praktyk*

As 'n mens aan sogenaamde totalitêre kuns dink, dink 'n mens gewoonlik nie aan hoofstroom moderne kuns nie, maar aan die kuns wat in moderne fascistiese staatsbestelle geproduseer is. Dan dink 'n mens in die besonder aan die laat-moderne Leninisties-Stalinistiese bolshevisme, Mao Tse-Toeng se China, Mussolini se fascisme en Hitler se nasionaal-sosialisme. Verder dink 'n mens aan die wyse waarop die sogenaamde sosiaal realistiese kuns staatsondersteuning ontvang het en aan die blatante wyse waarop dit 'n totaliserende funksie vervul het.⁹⁸ Ten opsigte hiervan sê Golomstock (1990:voorwoord) dat "Totalitarian aesthetics teaches that art is a mirror which reflects reality".^{99 100} In die bogenoemde fascistiese state, was die staat natuurlik self die hoogste gesag en was die vermeende "ware" werklikheid dan ook in die gesag van die staat self gesetel.

Volgens die denkers wat in hierdie hoofstuk behandel word, Lyotard, Derrida en Van den Berg, is dit egter geensins die geval dat slegs die fascistiese sosiale realisme gesien moet word as kuns wat die een of ander vermeende "ware" werklikheid gespieël het nie; wat, met ander woorde, die idole van die heersende magte "aanbid" en onderskraag het nie.

⁹⁸ Sien Golomstock (1990) in hierdie verband.

⁹⁹ Hierdie ingesteldheid, spesifiek omdat dit artistieke waarde aan een of ander vooropgestelde menslike essensie meet, skryf dan eintlik 'n fundamentele, mimetiese funksie aan die kunste toe, een waar dit die veronderstelde waaragtige natuur van die mens behoort te representeer en onderskraag. As die kuns dit nie doen nie, druis dit hiervolgens teen die "natuur van die mens" in. Hierdie indruising teen die "natuur" van die mens, is dan ook dikwels die onderliggende regverdiging vir artistieke sensuur.

¹⁰⁰ In Suid-Afrika het dit dan ook gebeur dat die magshebbers dikwels uitdagende kuns afgeskiet het omdat dit nie die "korrekte" patroon - wat in die dae voor die sogenaamde nuwe Suid-Afrika natuurlik Afrikaner-nasionalistiese waardes was - onderskraag het nie. Sien *The State of the Art in South Africa Conference* (1979:25, 120 & 131) in hierdie verband.

Dit is omdat die hoofstroom liberale humanisme met sy gepaardgaande moderne outonome artistieke praktyk, volgens hulle, ook 'n totalistiese greep op die werklikheid verteenwoordig het. Wat dan vandag spesifiek ten opsigte van die moderne artistieke praktyk aangetoon word, is hoe hierdie praktyk wat veronderstel was om outonoom te wees, eintlik hand aan hand met die politieke en filosofiese ideologie van die liberale humanisme gewerk het; dat hierdie kuns wat veronderstel was om outonoom van sosiale belange te funksioneer, eintlik die liberale humanisme onderskraag het en so totalistiese gevolge gehad het.

Die konklusie dat die moderne artistieke praktyk totalisties was, word meesal afgelei uit die feit dat hierdie praktyk argumente vir die bestaan van 'n universele estetiese werklikheid gevoer het. Dit is omdat denkers en kunstenaars wat hulself met die liberale humanisme vereenselwig het, geglo het dat geslaagde kuns 'n partikuliere, universele estetiese kwaliteit spieël wat almal wêreldwyd op die dieselfde wyse kan ervaar. In hierdie verband skryf 'n vroeë modernis soos Schiller (1954:138) in sy briewe oor die estetiese opvoeding van die mensdom byvoorbeeld dat "only the communication of the Beautiful unites society, because it relates to what is common to them all". Hierdie soort argument kom ook nog by 'n laat-modernis soos Habermas in sy opstel *Modernity - An Incomplete Project* (1983) voor. Lyotard (1984:72) gee die volgende raak opsomming van Habermas se standpunt : "What Habermas requires from the arts and the experiences they provide is, in short, to bridge the gap between cognitive, ethical and political discourses, thus opening the way to a unity of experience". In 'n skrilte kontras hiermee voorsien Lyotard uit 'n postmoderne hoek, 'n detotaliserende, paralogiese funksie vir die kunste.¹⁰¹

¹⁰¹ Lyotard se idee van paralogie word in Hoofstuk 6 verder ondersoek. Voorlopig kan 'n mens egter sê dat hierdie woord te make het met dit wat anders of verbeeldingryk is. Sien Lyotard (1984:65) waar hy skryf oor "The function of the differential or imaginative or paralogical".

Dit is dan in die besonder moderniteit se oënskynlike najaag na 'n soort "eenheidservaring" deur die kunste, waarop postmoderniste soos Lyotard kritiek lewer, deur dit as 'n totaliserende ingesteldheid te ontmasker. In hoofsaak is die argument dat die hoofstroom moderne artistieke praktyk dit bykans as vanselfsprekend aanvaar het dat hul eie outonome kuns die beste greep op die vermeende, saambindende estetiese werklikheid besit. Ek het voorheen reeds aangedui hoe moderniteit deur die gebruikmaking van onderskeibare korrespondensie-denkpatrone en 'n gepaardgaande artistieke praktyk, die kuns gepartikulariseer en ge-universaliseer het. Uit hierdie soort interpretasie van hierdie praktyk, is dit hoegenaamd nie moeilik om in te sien hoekom daar mense is wat argumenteer dat hierdie kuns aan 'n soort Westerse kultuur- en kunsimperialisme aandadig is nie. Ek het ook reeds voorheen die punt gemaak dat "Standaard" hoofstroom-kunsgeskiedskrywing, soos byvoorbeeld dié van Gardner (1975), Arnason (1969) en Myers (1986), by implikasie Westerse artistieke stylveranderinge as 'n voorhoede beskou het wat die "ander" noodwendig moet navolg. Indien 'n mens die moderne artistieke praktyk op hierdie wyse lees, is dit dus betreklik maklik om dit as 'n Eurosentryse, totaliserende een af te maak. Dit is spesifiek omdat dit met die aanname van die universaliteit van sy eie kuns, eintlik besig was om die "ander" tot sigself te reduceer.

Boonop het die moderne beskouing van die kunstenaar wat enersyds vryskeppende individualis is, en wat andersyds werke skep wat "almal" as harmonieus kan ervaar, eintlik as 'n bewys vir die morele hoë grond van die liberale-humanisme gedien. Hier verwys 'n mens natuurlik na Kant se argument van die artistieke genie wat oënskynlik daarin slaag om subjektiwiteit en objektiwiteit te versoen. 'n Outonome kuns, met ander woorde 'n kuns wat in die subjektiewe ervaring van die kunstenaar gesetel is, hoewel dit steeds universeel waardeer kan word, sou dan 'n morele hou vir die liberaal humanistiese waardes van individualiteit en subjektiwiteit slaan. 'n Mens sê dit omdat hierdie "subjektiewe" kuns, volgens hierdie denkwys, steeds 'n algemene seggenskap besit.

In hoofsaak is die kritiek teen die moderne artistieke praktyk dat dit pogings aangewend het om 'n eie partikuliere kuns, as universeel te rasionaliseer. Hierdie pogings wat beide

die teorie en die praktyk aangewend het om 'n universele sentrum van skoonheid te ontdek, het, soos ek reeds aangetoon het, later op die reduksionistiese formalisme met sy gepaardgaande strukturalistiese kritiek uitgeloop.

Dit is dan ook in die besonder die laat-moderne strukturalistiese literêre kritiek wat deur Derrida as totalisties ontmasker word. Sim (1992:402) skryf dan ook dat: "Derrida has described structuralism as being authoritarian and totalitarian in operation, as forcing artworks to conform to pre-established schemas". Derrida (1978:26) skryf:

If there are structures, they are possible only on the basis of the fundamental structure which permits totality to open and overflow itself such that it *takes on meaning* by anticipating a *telos* which here must be understood in its most indeterminate form. This opening is certainly that which liberates time and genesis ... , but it is also that which risks enclosing progression towards the future – becoming – by giving it form. That which risks stifling force under form.

Wat Derrida dus suggereer, is dat die stert as 't ware die hond begin swaai het; dat in plaas daarvan dat 'n strukturalistiese analise ons begryping van die kuns verryk, dit eerder die skeppende mag van die kuns, die toekoms, onderdruk.¹⁰²

Degenaar maak ook die punt dat Derrida se dekonstruksie die formalisme kritiseer omdat dit kunswerke van die gewone lewe geïsoleer het. Degenaar (1987:2-3) skryf:

Deconstruction ... criticises formalism for encapsulating signs within a formal structure, isolating the text or the work of art from the rich texture of human experience and the political, social and economic conditions which co-determine both the creation and the understanding of artefacts.

Hierdie kritiek dat die formalisme die kuns in 'n soort ivoortoring weggesluit het, deel neo-Marxiste ook met die dekonstruksie filosofie. Van den Berg (1985:16/8) kritiseer dan spesifiek moderniteit se formalisme deur die volgende Marxistiese insig aan te roer: "Volgens die Marxiste is 'n morfologiese stylanalise 'n interpretasie wat die werklike

¹⁰² Sien ook vir Culler (1975:241-54) in hierdie verband.

ideologiese strekking van 'n kunswerk neutraliseer of mistifiseer. Dit vervals in der waarheid die trefkrag van die kunswerk".¹⁰³ Presies hoe die neo-Marxiste se argumente inmekaar steek, is die onderwerp van die volgende afdeling.

4.2.3 *Neo-Marxiste se kritiek op die moderne artistieke praktyk*

Wat die neo-Marxistiese ideologie-kritiek aan betref, argumenteer skrywers soos Althusser (1971), Jameson (1981), Macherey (1978), Eagleton (1990), Hauser (1962), Berger (1972), Koch (1967), Fischer (1963) en Duncan (1993) dat die oënskynlike algemene geldigheid van die moderne artistieke praktyk soos dit aanvanklik in die filosofiese idealisme gekonsipieer is, in die romantisme veruitwendig is, en later in 'n oordrewe formalisme verstrengel geraak het, eintlik sy ontstaan in belange, in ideologiese oortuigings, en in die besonder in materiële faktore gehad het. Wat hulle meer spesifiek doen, is om die moderne artistieke praktyk wat idees van estetiese suiwerheid en universaliteit gepropageer het, te ontmasker. Hierdie ontmaskering word uitgevoer deur aan te toon dat hierdie praktyk eintlik volkome met 'n stel oortuigings, ingesteldhede, vanselfsprekendhede en opinies vervleg was wat, volgens hulle, 'n totaliserende karakter ten opsigte van waarheid geopenbaar het, en dus eintlik in die diens van dominansie gestaan het. Met ander woorde, die moderne artistieke praktyk het eintlik geen algemene geldigheid besit nie, maar was 'n versluisde ideologie, 'n valse, vermybare tradisie. Kuns het volgens hierdie argument eers die opkomende handels- en intellektuele burgery en later die dominante industriële burgerlike middelklas se aspirasies onderskraag.

Wat die interpretasie van tekste (lees: kunswerke) aan betref, beskou die sosiale of ideologie-kritiek, in Eagleton (1980:43) se woorde, hul taak "to show the text as it cannot know itself, to manifest those conditions of its making about what it is necessarily silent". Deur die sosiale en materiële ruimte, die konteks rondom die teks in die spel te bring,

¹⁰³ Sien Whewell (1992a:7) wat sê dat "most of those who espouse the doctrine of art for

word die verskuilde ideologieë van sogenaamde outonome kuns ontmasker. Wat in die besonder aangetoon word, is dat die sogenaamde outonome kuns ook maar, soos die kuns nog altyd gedoen het, die idole van sy tyd tot uitdrukking gebring het. En selfs al was daar "eerlike" pogings tot die uitbou van 'n waarlik vry-gekonsipieerde kuns - kom ons noem dit 'n kuns sonder sosiale dwang en sensuur - is selfs hierdie poging tot vrywaring van sosiale druk, sosiaal bepaal. Dit is dan spesifiek neo-Marxiste wat aantoon dat die pogings om 'n sosiaal onverbonde kuns te skep, eintlik alreeds 'n sosiaal verbonde daad was.

Neo-Marxiste konsenteer dan hoofsaaklik op die sogenaamde idole van die liberale humanisme, en in die besonder op die fiksie van 'n universele subjektiwiteit en individualiteit. In hierdie verband stem Althusser (1971:162-6) sy kritiek op die liberaal-humanisme af; hy beskou dit as die ideologiese, valse bewussyn van die bourgeoisie. Kearney (1988:262) vat Althusser se posisie soos volg saam: "Althusser declares that the very concept of human *subjectivity*, understood as an original condition of creative freedom, is nothing less than an ideological strategy of *subjection* to the status quo". Volgens Althusser (1971:162-6) het die humanistiese ideologie tydens die agtiende en negentiende eeu neerslag gekry in die idee dat die outonome subjek, die individu, deur persoonlike ingryping die strukture waarbinne hy of sy opereer, kan transendeer. Vir hom is hierdie liberaal-humanistiese sienswyse, niks anders as 'n regverdiging vir mense se illusionêre, valse verhoudings tot die werklike kondisies van hul bestaan nie. Volgens Althusser moet hierdie verbeeldingsmatige bestaan gedekonstrueer word om 'n rewolusionêre verandering in die dialektiek tussen kennis en die geskiedenis te ontwikkel. In 'n neutedop sê Althusser dan dat die moderne artistieke diskoers met sy konsepsie van 'n waaragtige, verhewe, vryswewende artistieke verbeelding, tot 'n verwringing van konkrete werklikhede bygedra het.

art's sake do so on the basis of some sort of formalistic theory".

Op sy beurt maak Eagleton (1990:3) die punt dat die estetiese diskoers 'n wegspringplek verskaf het om oor dinge soos vryheid, legaliteit, spontaneïteit en noodsaaklikheid, self-determinasie, outonomie, partikulariteit en universaliteit, debat te voer. Met verwysing na laasgenoemde aspekte, som hy (1990:3) sy argument soos volg op:

My argument, broadly speaking, is that the category of the aesthetic assumes the importance it does in modern Europe because in speaking of art it speaks of these matters too, which are at the heart of the middle class's struggle for political hegemony. The construction of the modern notion of the aesthetic artefact is thus inseparable from the construction of the dominant ideological forms of modern class-society, and indeed from a whole new form of human subjectivity appropriate to that social order.

Hy koppel dus die beklemtoning van individualiteit en subjektiwiteit aan die dominante burgerlike middelklas, en suggereer verder dat hoofstroom kuns daaraan meegewerk het om hierdie klas se aspirasies te verwesenlik en te legitimeer.

Ander neo-Marxiste soos Berger (1972), Koch (1967), Fischer (1963) en Duncan (1993) beoefen nie soseer ideologie-kritiek nie, maar kyk meer na materiële verbruikspatrone, en spesifiek na kapitalistiese artistieke verbruikspatrone om manipulasie en totalisering te ontmasker. Vanuit 'n maatskappy-kritiese oogpunt doen hulle analyses van die totaliserende "korrupsie" wat onder die kapitalistiese ekonomie ingetree het. Meer spesifiek is hulle kritiek gerig op aspekte soos: die Eurosentrisme en die fallosentrisme van die moderne artistieke praktyk, die sogenaamde "skouwaarde" van kunswerke wat beplan word om "fotogenies" te wees sodat dit in massa gereproduseer kan word, die kunshandel met sy manipulatiewe galerysisteem wat die kunstenaar kontraktueel koopt en in die proses verdinglik, die aanskaf van kunswerke vir belastingontduiking en prestige- en toerismewaarde, ensovoorts.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Sien Van den Berg (1985:23/5 & 6) vir 'n bespreking van Koch se boek oor die geskiedenis van die kunsuitstalling.

Die punt wat Fischer (1963:49-115) in die besonder beklemtoon, is dat die ernstige kuns van moderniteit eintlik nie om die een of ander metafisiese noodwendigheid outonoom geraak het nie, maar dat materiële faktore, spesifiek die ekonomiese verbruikspatrone van die nuwe burgerlike, kapitalistiese maatskappy, ernstige kuns in 'n vervreemde rol ingedwing het. Dit is spesifiek die opemark-ekonomie wat die werklike materiële kondisies van die kunstenaar negatief beïnvloed het. Dit is omdat die byna patriargiese verhouding tussen die edellui, die kerk en die kunstenaar verbreek is. Waar die kunstenaar voorheen beskerming geniet het, voorskrifte ontvang het, maar tog ook 'n mate van vryheid geniet het, moes hy nou op die opemark meeding. Nou was die werke nie meer vir 'n spesifieke individu of ligging gemaak nie, maar was dit, volgens Fischer, op 'n terloopse of veralgemeende verbyganger afgestem. Fischer beskou dan nie die hoofstroom-kuns van moderniteit self as totaliserend nie, maar het dit teen 'n totaliserende politieke bestel wat, volgens hom, eintlik ernstige kuns uit die sentrum van die maatskappy uitgeskuif het. Die oënskynlike nuutgevonde vryheid van die beeldende kunstenaar, het hiervolgens eintlik op 'n verlammeende vervreemding en marginalisering neergekom.

Opsommerderwys is dit duidelik dat neo-Marxiste van die opinie is dat alle kuns, selfs sogenaamde outonome hoofstroomkuns, in Bakhtin (1994:125) se woorde, "products of ideological creation" was. Hierbenewens is hulle ook van mening dat die filosofiese debat deel van die politieke stryd uitmaak. In hierdie verband sê Althusser (1971:22) dat "The philosophical fight over words is a part of the political fight". Degenaar (1986c:40) som weer Jameson se posisie soos volg op: "... culture, language and art are symbolic acts. This means that they cannot be divorced from group praxis (to use his term), from history, from the tensions in history between oppression and freedom". In hierdie stryd tussen onderdrukking en vryheid, dominansie en detotalisering, suggereer baie neo-Marxiste dat die hoofstroom moderne liberaal-humanistiese artistieke praktyk, eintlik hand aan hand met die waardes van die dominante, kapitalistiese burgerlike middelklas gegaan het, en dat dit daarom in die diens van totalisasie gestaan het.

Ter samevatting van hierdie afdeling kan 'n mens begin deur te sê dat baie neo-Marxiste dit gemeen het dat self nie eers moderniteit se formele, outonome kuns van sosiale belange geskei kan word nie. Met hierdie argument dat outonome kuns nie werklik so outonoom was nie, kan 'n mens saamleef. Ewenwel kan 'n mens ook met die argument dat moderniteit kunswerke op 'n formalistiese wyse geanaliseer het, terwyl hulle in der waarheid ideologiese inhoude gehad het, saamstem. Dienooreenkomstig is dit ook so dat daar ideologiese redes vir die skep van formalistiese kuns mag gewees het. Om egter uit hierdie gegewes die afleiding te maak dat die moderne artistieke praktyk 'n totaliserende sosiale uitwerking gehad het, is myns insiens 'n onlogiese denksprong. Om tereg uit te wys dat die moderne artistieke tradisie nie algemeen geldig was nie, beteken nog nie dat dit dan totaliserend was nie.

Hoewel ek dan toegee dat selfs formele, outonome kuns eintlik deel van die eksistensiële wêreld van mag en verfraaiing was, verskil ek van die argumente van die neo-Marxiste en baie postmoderniste deur te bevraagteken of hierdie praktyk aan totalisering en dominansie aandadig is. Hoewel ek geen probleem het met die argument dat die totaliserende aannames van moderniteit verdien om ontmasker te word nie, en ook geen probleem het met die argument dat die artistieke outonomiestrewe eintlik sosiaal gedetermineerd was nie, of met die argument dat sekere hoofstroom moderne kunswerke 'n donker kant mag gehad het nie, en ook geen probleem het met die argument dat die formalisme die trefkrag van die kuns verarm nie, het ek egter probleme om die geheel sosiale uitwerking, die spesifieke historiese uitkring van die artistieke outonomiestrewe as totaliserend af te maak. In die volgende afdeling argumenteer ek dan ook dat die moderne artistieke praktyk nie in sy geheel 'n totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie. Ek doen dit hoofsaaklik deur die uiteenlopendheid en die gemarginaliseerdheid van hierdie praktyk aan te toon.

4.3 'n Waardering vir die detotaliserende aspekte van die moderne artistieke praktyk

4.3.1 Materiële faktore wat daarop dui dat die moderne artistieke praktyk nie 'n totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie.

Die argumente van diegene wat die moderne artistieke praktyk as totaliserend interpreteer, kan ten eerste bevraagteken word deur uit te wys dat hierdie praktyk 'n aansienlike verbetering is op dit wat dit vooraf gegaan het. Ek dink hier in die besonder aan die strenge konvensies en dogmas waaraan die kuns van die verlede onderworpe was. Ter illustrasie hiervan kan ons byvoorbeeld begin met wat Hauser (1962b:55) oor die laat-middeleeuse kunstraktaat van Cennino Cennini skryf:

Even Cennino Cennini's treatise on painting was still dominated by the ideas of the guilds and based on the guild conception of excellence in craftsmanship; he exhorted the artists to be industrious, obedient and persevering, and saw in the "imitation" of the paragons the most certain way to mastery.

Hierdie klem op die nabootsing van eksemplare, verskil natuurlik reglynig van die moderne avant garde opvatting dat kuns vry-gekonsipieerd behoort te wees. Boonop het Hegel, wat deur Popper van totalisering beskuldig is, reeds tydens die romantiek homself aan die kant van vrye artistieke skepping geskaar. Hy (1993:7) skryf immers dat "what we enjoy in the beauty of art is precisely the *freedom* of its productive and plastic energy".

Dit is ook belangrik om in ag te neem dat die "outoritêre" standpunt wat Cennini inneem, tot 'n groot mate in die negentiende-eeuse kuns-akademies bly voortleef het, en dat baie van die kunswerke wat ons vandag as eksemplaries van die moderne tyd reken, dikwels in 'n stryd met die ideale van die akademiese verkeer het. So, byvoorbeeld, is Manet, Boudin, Fantin-Latour, Jongkind, Pissaro, Whistler en Cezanne vir die offisiële Franse

salon van 1863 afgekeur, en het hulle in die sogenaamde *Salon de Refuses* uitgestal. Courbet het selfs die "onderskeiding" behaal om vir albei uitstallings afgekeur te word.¹⁰⁵

In die tweede plek kan ons daarop let dat in teenstelling met tydperke soos die klassieke, die middeleeue, die gotiek, die renaissance en die barok, waar daar sprake van groot periodestyl was, die romantiek eintlik alreeds as die ineenstorting van sulke periodestyl gereken kan word.¹⁰⁶ Hauser (1962a:31) skryf byvoorbeeld dat die rokoko die laaste universele styl van Wes Europa was, en dat vanaf die negentiende eeu "the intentions of each single artist become so personal that he can no longer accept ready-made solutions; he regards every pre-established form as a fetter rather than a help". Hoewel hierdie toedrag van sake as 'n verlies aan sosiale integrasie geïnterpreteer kan word, moet dit egter ten aansien van die beskuldiging van totalisering, positief waardeur word. Dit is omdat die ineenstorting van 'n periodestyl eintlik as die uitmekaarspat van 'n gemeenskaplike, totaliserende begrip van die werklikheid gereken behoort te word.

In die derde plek kan 'n mens dit bevraagteken of die hoofstroom Westerse artistieke tradisie werklik in die nuwetyd in alle opsigte die aspirasies van die dominante aristokrasie, en later in die moderne tyd werklik die dominante kapitalistiese burgerlike klas, verteenwoordig het. Wat die laat-nuwetyd aan betref, merk Bourdieu (1984:493) op dat die hoofstroom moderne artistieke praktyk (Bourdieu praat in die besonder van Kant se smaakteorie) eintlik nie die dominante aristokrasie verteenwoordig het nie. Dit is omdat persone wat met hierdie praktyk vereenselwig kan word, volgens Bourdieu (1984:487), eerder as 'n "gedomineerde faksie" van die dominante klas beskou moet word. Wat ons eintlik mee te make het, is 'n sosiaal kritiese, liberaal humanistiese, gekultiveerde burgerlike groepering wat nie eenduidig aan die aristokrasie, die breë massas of die kerk gekoppel kan word nie. Hierdie klas moet eerder met intelligensia vereenselwig word wat nie oor materiële kapitaal, ge-erfde rykdom of besigheids-winste

¹⁰⁵ Sien Murray (1991:376).

¹⁰⁶ Sien Van den Berg (1985:4/a3).

beskik het nie, maar wat wel oor 'n simboliese, "kulturele kapitaal" beskik het.¹⁰⁷ 'n Mens kan dan eintlik praat van 'n kulturele aristokrasie wat geletterd en opgevoed was, en wat betreklik vry van politieke dwingelandy opgetree het.

Tydens die romantiek sit laasgenoemde selfstandigheid van die vroeë moderne artistieke praktyk, dikwels in 'n uitgesproke vyandigheid jeens die waardes en aspirasies van die dominante kapitalistiese burgerlike klas om. Hierdie is egter 'n standpunt waarvan Eagleton (1990:3) verskil, aangesien hy suggereer dat die hoofstroomkuns meegewerk het daaraan om die aspirasies van die dominante burgerlike klas van die romantiek te verwesenlik en te legitimeer. Hauser (1962b:2-4) neem egter 'n teenoorgestelde standpunt as Eagleton in wanneer hy Burckhardt (1990) se interpretasie van die renaissance onder die loep neem. Hauser argumenteer dat Burckhardt se gesaghebbende interpretasie wat die renaissance as 'n verligte, "humanistiese" bloeitydperk uitgebeeld het, eintlik ideologies gefundeerd was omdat dit ten doel gehad het om die negentiende-eeuse burgerlike klas aan 'n "verligte" historiese tradisie te koppel. Dit het aan die dominante bourgeoisie 'n verligte, positiewe selfbeeld verskaf wat hul bevoorregting "natuurlik" laat lyk het. Hierdie "verligte" interpretasie van die renaissance wsoos volgens Hauser dus eintlik propaganda teen die artistieke romantiek se afkerende houding jeens die dominante bourgeoisie. As 'n mens die hele "buitestaander"geskiedenis van die artistieke romantiek en baie van die kuns wat daarna gekom het in ag neem, moet 'n mens, soos Hauser, aanvaar dat die artistieke romantiek eintlik selde die ideale van die dominante burgerlikes onderskraag het.

'n Mens kan die argument dat die hoofstroom moderne artistieke praktyk in der waarheid gemarginaliseerd was, verder ontwikkel deur te sê dat in teenstelling met die handels- en intellektuele burgery van die laat-nuwetyd, dit vir artistieke kringe rondom mense soos Baudelaire, Bell (1913), Fry (1928), Wilde, Whistler, Gautier, Poe, Cousin, Hugo, Thackery, Beardsley (1982) moes gevoel het dat die industriële burgery oppervlakkige

¹⁰⁷ Sien Bourdieu (1984:11-96).

materialiste was.¹⁰⁸ Dit is omdat die industriële burglary, aan die een kant, slegs vir oppervlakkige fassinatie, verstrooiing en afleiding gesoek het. Dit was iets wat die nuwe meganiese reproduseerbaarheid van kuns in oorgloed kon verskaf. Aan die ander kant moes ernstige kuns, wanneer daar enigsins aandag daaraan gegee is, aan die vereistes van die "goeie" moraal voldoen, moes dit kwaliteite soos arbeidsaamheid, kuisheid openbaar het, en tradisionele familiewaardes onderskraag het. Sulke kwaliteite was immers noodsaaklik vir 'n stabiele werksmag.

Baie skrywers en kunstenaars, en bewegings soos l'art pour l'art, reageer hierop met die argument dat dit 'n verlamende didaktisisme is, dat dit "suiwer" kuns ondergeskik aan 'n morele, lerende funksie stel. Volgens hierdie argument is die kunstenaar óf uitgelewer aan die staat, wat grotendeels slegs in propaganda belang gestel het, óf aan die opkomende industriële burglary, wat meesal oppervlakkige produkte geeis het. Dit is hierom dat die kunstenaar homself aan die samelewing onttrek en 'n heenkome in die spreekwoordelike ivoortoring soek. Singer (1954:356) skryf:

As Plekhanov has suggested, the theorists of Art for Art's Sake wished to detach the artist from the rest of society because the only society they were familiar with, and the only one whose ideals they would be allowed to support, was a bourgeois society they despised.^{109 110}

Rondom die middel van die negentiende eeu begin die kunstenaar dan al hoe meer vyandig optree teenoor dit wat Singer (1954:345) "the deadening touch of bourgeois banality" noem, en begin kunskringe die selfopgelegde status van 'n intellektuele, artistieke elite aanneem.

¹⁰⁸ In hierdie verband skryf 'n laat romantikus Yeats in sy gedig *The Second Coming* van 'n bestialiteit wat in die skaduwees sluip, en sê dat "The best lack all conviction, while the worst / Are full of passionate intensity". Volgens my interpretasie is die "worst" waarna hy verwys niks anders as die kapitalistiese industriële burglary nie.

¹⁰⁹ Sien Plekhanov (1981).

¹¹⁰ In 'n aansluiting hierby, maar in 'n toepassing op meer resente tye, skryf Poggioli (1970:675) weer: "This gives rise to the frequent and usually sincere refusal, on the part of the real artist in our day, to give in to the lure of material success".

Die belangrike punt is dan dat baie van die argumente rondom die belangelose outonomie van die kuns 'n reaksie (miskien oor-reaksie) was op sosiale omstandighede wat aan die kunstenaar 'n oppervlakkige propagandistiese-, ontsnappings- of 'n blote vermaaklikheidsrol wou voorskryf. Wat hier egter ter samevatting interessant is, is hoe die "kuns ter wille van die kuns" oproep, wat enige verwantskap tussen die kuns en moraliteit ontken het, in 'n ironiese nadraai 'n morele uitgangspunt raak. Dit is omdat dit as 'n rebellie teen die totaliserende dominansie van 'n oppervlakkige moderne smaak geïnterpreteer kan word.¹¹¹

Fischer (1963:49-115) benader die vraag of die moderne artistieke praktyk werklik die aspirasies van die dominante kapitalistiese burgerlike klas verteenwoordig het, vanuit 'n ander hoek as Hauser en Eagleton. 'n Mens sê so omdat hy, soos ek voorheen reeds aangeraak het, die kapitalisme kritiseer deur die argument dat hierdie sosiale bestel nie sy ernstige kunstenaars op 'n gemaklike wyse kon akkommodeer nie. Met ander woorde, ernstige kuns is deur die nuwe kapitalistiese bestel in 'n gemarginaliseerde posisie ingedwing. Indien hierdie argument 'n waarheid besit, beteken dit myns insiens dat hierdie kuns beswaarlik dan ook 'n groot mag ter totalisering kon gewees het.

'n Mens kan egter Fischer (1963:49-115) se argument dat ernstige kuns op 'n terloopse of veralgemeende verbyganger afgestem was, bevraagteken. Want wat in werklikheid gebeur het, was dat die ou elite bestaande uit die kerk en die edellui, deur 'n ander magsgroep vervang was. Hierdie ander magsgroep is myns insiens die nasate van diegene wat Bourdieu as 'n *gedomineerde* akademiese en teoretiese groepering, as 'n sogenaamde kulturele aristokrasie, beskryf het. Die hoofstroom-kunstenaar van die moderne tyd het dan dikwels hul werk op mense soos Ruskin, Gautier, Baudelaire, Zola, Sartre, Adorno, Fry, Bell, en Read afgestem, en nie noodwendig altyd op 'n terloopse of 'n veralgemeende verbyganger, soos Fischer beweer nie. Een elite bestaande uit die

¹¹¹ Sien Singer (1954:352).

edellui en die kerk, is hiervolgens dan eintlik met 'n gedomineerde en betreklik gemarginaliseerde elite, die artistieke intellektuele elite, vervang.

Ter verdere ondersteuning van die idee dat die moderne artistieke praktyk in der waarheid gemarginaliseerd was, kan 'n mens noem dat gereken in terme van populariteit, dit eintlik nie die hoofstroom was nie. Dit is miskien hierom dat kunstenaars soos Rodin en Mondrian vir ekonomiese oorlewing verplig was om dubbele kunslewes te lei; verplig was om buiten hul ernstige werk, kitsch biddende hande te beeldhou en windmeule te skilder.

In die vierde plek kan 'n mens uitwys dat dit gewoon nie waar is dat die hoofstroom moderne artistieke praktyk altyd die waardes van die hoofstroom politieke liberalisme verteenwoordig het nie. Ons weet byvoorbeeld dat baie van die filosowe, kunstenaars en teoretici wat as deel van die hoofstroom gereken was, ander libertynse ideologieë soos die Marxisme en die anargisme aangehang het. So weet ons byvoorbeeld dat Shelley, Courbet, Wilde, Henry James, die Pissarro's en Herbert Read tot die anargisme aangetrokke was.¹¹² Buiten hiervoor kan daar ook ten opsigte van 'n beklemtoning van individualiteit, subjektiwiteit en dissidensie, verbande tussen die anargisme en die dadaïstiese en surrealistiese bewegings gelê word.¹¹³ Sartre, Brecht, Greenberg, Adorno en andere se aangetrokkenheid tot die Marxisme is welbekend, en hoef nie verder uitgelig te word nie.

'n Vyfde argument teen diegene wat die moderne artistieke praktyk as totalisties beskou, handel oor moderniteit se pogings om die sentrum van die kuns te probeer verklaar "in terms of a single key concept, such as 'expression' or 'representation' " (Hepburn, 1992:421). Aan die een kant is dit maklik om in te sien hoe hierdie pogings om vir eens en vir altyd die ware sentrum van die kuns vas te pen, as 'n totaliserende ingesteldheid geïnterpreteer kan word. Aan die ander kant moet 'n mens egter onthou dat moderniteit

¹¹² Sien Carter (1971:11).

gelyktydig verskeie artistieke "strome" geakkommodeer het. Want buiten die twee wat hierbo genoem is, het verskeie kompeterende teorieë soos eenheid in afwisseling (*uniformity amidst variety*),¹¹⁴ representasie, ekspressie, organiese eenheid, veridealisering, veralgemening, simboliek, abstraksie ensovoorts met mekaar meegeding. Trouens, selfs mense van een en dieselfde beweging, soos byvoorbeeld die impressioniste, het aande om gestry oor die ware aard van die kuns.¹¹⁵ Myns insiens kan hierdie diversiteit dan ook positief waardeur word as moderniteit se bereidwilligheid om verskeie kompeterende teorieë gelyktydig te akkommodeer.

In die sesde plek kan 'n mens die formalistiese ingesteldheid van hierdie praktyk oorweeg. Want hoewel dit waar mag wees dat hierdie praktyk gekenmerk word deur "the attempt to define the nature of aesthetic experience *in itself*" (Conner, 1992:288), is dit ook waar dat die twintigste-eeuse avant garde variasie hiervan dikwels neergekom het op "a revolutionary commitment to endless experimentation and innovation in artistic form" (Conner, 1992:288). Hoewel 'n oordrewe, fundamentele formalisme wel die trefkrag van die kuns mag verswak, beteken dit nie dat eksperimentering en vernuwing in formele artistieke uitdrukkingsmoontlikhede nie ook die trefkrag van die kuns mag verhoog nie. So moet 'n mens dit dan oorweeg of baie van die formele eksperimente van outonome kuns, nie nuwe uitdrukkingsmoontlikhede geskep het nie. Trouens, volgens Eldridge (1992:159), moet 'n mens in ag neem dat moderniteit dikwels deur "rule-transgressive individual form", gekenmerk word.

Hierbenewens moet 'n mens ook nie goedsmoeds aanvaar dat die hele moderne artistieke praktyk formalisties ingestel was nie. Soos ek voorheen reeds gesê het, moet 'n mens ten minste tussen twee lyne onderskei: aan die een kant 'n formalistiese lyn wat aspekte van die kubisme, de stijl, abstrakte ekspressionisme, sogenaamde "hard-edge"-skilderkuns en

¹¹³ Sien Joll (1964:279-80).

¹¹⁴ Sien Kivy (1992:204-5).

¹¹⁵ 'n Mens dink hier aan die populêre beeld van die impressioniste soos dié wat Weiss (1971) help skep het.

minimalisme insluit, en wat sigself mettertyd van seggenskap ontleedig het, en aan die ander kant 'n "metaforiese" lyn wat die post-impressionisme, ekspressionisme, surrealisme en selfs popkuns insluit, en wat myns insiens steeds vandag op onderskeie wyses lewenskragtig voortwoeker.

'n Sewende argument teen diegene wat die moderne artistieke praktyk as totaliserend interpreteer, hou sterk verband met die twee voriges. Want hoewel dit waar is dat moderniteit "the 'essence' of art in terms of a single key concept" (Hepburn, 1992:421) wou verstaan, en dit ook waar is dat moderniteit gekenmerk word deur "the attempt to define the nature of aesthetic experience *in itself*" (Conner, 1992: 288), het moderniteit nie altyd dieselfde "denkmetode" aangewend in die poging om skoonheid te konsipieer nie. Ons weet byvoorbeeld dat ten spyte van die invloed van die metafisika van Kant en Hegel, hierdie praktyk ook teorieë gekoester het wat van 'n soort natuurwetenskaplike korrespondensie-metode gebruik gemaak het. Hier is die kwasi-natuurwetenskaplike, ligteorieë van Chevreul (1967) en die Impressioniste ter sprake. Dit is omdat hierdie teorieë, soos die natuurwetenskaplike empirisme, suggereer dat artistieke skoonheid aan die hand van natuurlike patroonmatighede verklaar kan word. Met ander woorde, die metafisiese verhaal van moderne kuns wat in die vorige hoofstuk ter sprake was, is maar een van baie verhale wat van die moderne kuns gemaak kan word.

Een so 'n verhaal, sou dié wees van die invloed van die natuurwetenskaplike "funksionalisme" op die moderne argitektuur. Dit sou vertel hoe die sogenaamde internasionale styl in argitektuur tot die gevolgtrekking gekom het dat, "vorm funksie moet volg".¹¹⁶ In sy ekstreme vorm het die idee van "vorm volg funksie" voorgehou dat wanneer 'n boukunstige struktuur die natuurlike magte en kragte van materiaal op die mees effektiewe en ekonomiese wyse beproef, dit dan ook noodwendig die mees estetiese struktuur sal voortbring.¹¹⁷ In die soektog na die "ware" aard van skoonheid,

¹¹⁶ Sien in hierdie verband Arnason (1969:241-51) en in die besonder pagina 248.

¹¹⁷ Ten opsigte van die boukuns verwoord mense soos Loos skoonheidsteorieë wat tipies van die funksionalistiese, effektiewe, rasonele vooruitgangskultuur, boukunstige

verteenwoordig die boukunstige idee van "vorm volg funksie" dan eintlik 'n natuurwetenskaplike, korrespondensie-inslag en nie 'n metafisiese inslag nie. 'n Mens kan dan sê dat die estetika van die nuwetyd nooit werklik uitgesterf het nie, en dat die moderne artistieke hoofstroom terselfdertyd verskeie estetikas geakkommodeer het.

In die agtste plek moet 'n mens ook nie aanvaar dat die hele moderne avant garde praktyk gepoog het om anorganiese werke te skep nie. Ek verwys hier weer eens na Bürger (1984:79-80) se argument dat die avant garde, anorganiese werke, met ander woorde, onharmonieuse, onversoende, onestetiese werke geskep het. Hierdie argument is myns insiens slegs gedeeltelik waar, want hoewel party kunstenaars soos Schönberg, Duchamp en Beuys, wel die grense van wat 'n mens *organiese estetiese ontwikkeling* kan noem, oorgesteek het, het baie ander werke en "bewegings" dit nie gedoen nie. Myns insiens is selfs Bürger se argument dat merzbau (rommelkuns), assemblage en bricollage anorganies was, verkeerd. Dink byvoorbeeld aan die versigtige, "estetiese" presisie waarmee Braque sy komposisies uitgevoer het, en aan die gevoel van komposisionele "korrektheid" wat 'n mens by die aanskou van hierdie werke ervaar.

Bürger (1984:79-80) beskou ook die surrealisme en eksperimente soos sogenaamde "toevallige" komposisies en "outomatiese" skryfwerk as anorganies. Myns insiens is hy hier ook verkeerd. Dit is omdat surrealistiese droombeelde en outomatiese skryfwerk, steeds gepoog het, en dikwels ook daarin "geslaag" het, om 'n estetiese versoening te bewerkstellig. Soos duidelik uit die geskrifte van Breton (1972) blyk, het hulle baie van hul inspirasie uit Freud en Jung se "ontdekking" van die sogenaamde universele onderbewuste geput. Hier moet die kunstenaar of outeur nou juis in 'n mate op die agtergrond tree om 'n "versoening" tussen die vermeende "universele" onderbewuste en subjektiewe "bewustheid" te realiseer. So word volgens hierdie optiek 'n nuwe estetiese harmonie bewerkstellig.

ornamentasie as oorbodig verklaar en as 'n bewys van agterlikheid voorhou. Sien Munz

Dit is myns insiens ook nie korrek om die esteties/onesteties, organies/anorganies, onderskeiding, blindelings aan óf die formalistiese óf die metaforiese lyn te koppel nie, aangesien baie formalistiese werke esteties gebly het, en baie metaforiese werke ook esteties was, en trouens steeds is. Niemand kan tog die "organiese" skoonheid van sekere van die "formalistiese" beelde van Brancussi, Moore en Smith ontken nie, net soos 'n mens ook nie Miro, Klee, Gonzales en Giacometti se metaforiese, "organiese" skoonheid kan miskyk nie. Samevattend: hoewel daar wel onestetiese werke geskep is, kan hierdie neiging geensins veralgemeen word nie.

In die negende plek kan 'n mens dit bevraagteken of die hoofstroom moderne artistieke praktyk werklik so Eurosentries ingestel was; of dit werklik net daarop uit was om die ander tot sigself te reduceer. Dit is immers welbekend dat baie hoofstroomkunstenaars soos byvoorbeeld Picasso en Braque 'n groot waardering vir die kuns van ander kulture gehad het. Verder is dit bekend dat die impressioniste Japanse kuns hoog aangeslaan het en aspekte daarvan in hul eie werk geïnkorporeer het. Rondom die draai van die negentiende eeu ontstaan daar selfs 'n kultus aanhang vir die sogenaamde primitiewe en ongekunsteldheid. Soveel so dat Gauguin (1985) sy tasse pak en sy Westerse lewenstyl vir dié van die inboorlinge van die Suid-see Eilande verruil.¹¹⁸

In die tiende plek kan 'n mens dit bevraagteken of die hoofstroom moderne artistieke praktyk werklik manlike chauvinisme bevorder het. Want hoewel dit waar is dat die kunsgeskiedenis deur mans geskryf is en dat dit een van die redes mag wees hoekom vroue-kunstenaars uit die kunsgeskiedenis uitgehou is, en dit ook waar is dat mans se baasskap dikwels in die kuns uitgebeeld is, moet 'n mens hierdie feite in konteks oordeel. Dan moet 'n mens jouself afvra, siende die konteks, was die moderne artistieke praktyk dan 'n rem op of 'n katalisator vir vroueregte? Wanneer 'n mens só dink, is daar myns

(1964) en Van den Berg (1985:12/10) in hierdie verband.

¹¹⁸ Mense en bewegings wat as deel van die hoofstroom gereken word, het beslis ook nie altyd die tegnologiese vooruitgangskultuur ondersteun nie. Ek dink in hierdie verband ook aan iemand soos Ruskin (1964).

insiens genoeg aanduidings dat hierdie kuns dikwels as vroegtydige problematiserings van ou persepsies aangaande geslags-sake geïnterpreteer moet word. Dink hier byvoorbeeld aan Delacroix se skildery van "vryheid" ('n vrou) wat die mense lei, aan Manet se *Ete op die Gras* en sy *Olympia*, aan Lawrence se *Women in Love* ... en so sou 'n mens kon voortgaan om werke te noem wat die moderne establishment oor hul geslagsnormes laat herbesin het.

Tipies van die diskontinuiteite en paradokse van die moderne artistieke praktyk, is hierdie egter ook nie 'n eenvoudige aangeleentheid nie. Vergelyk byvoorbeeld wat twee neo-Marxiste oor die moderne naakt sê: Berger skryf:

In modern art the category of the nude has become less important. Artists themselves began to question it. In this, as in many respects, Manet represented a turning point. If one compares his *Olympia* with Titian's original, one sees a woman, cast in the traditional role, beginning to question that role, somewhat defiantly. The ideal was broken.

Hierteenoor skryf Duncan:

In both imagery and style, these paintings forcefully assert the virile, vigorous and uninhibited sexual appetite of the artist. I am referring to the hundreds of pictures of nudes and women produced by the Fauves, Cubists, German Expressionists and other vanguard artists. As we shall see, these paintings often portray women as powerless, sexually subjugated beings.

Wie moet ons glo? Myns insiens is dit 'n geval dat beide korrek is, en daarom moet ons tot die gevolgtrekking kom dat die moderne artistieke praktyk nie een monolitiese ding was nie, maar dat dit eintlik divers was en daarom nie in sy geheel 'n totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie. Eintlik het hierdie praktyk aan beide kante van die bloedige geskiedenis van onderdrukking en vryheid, totalisering en emansipasie gefunksioneer.

Trouens, dat die moderne outonome artistieke praktyk eintlik deur diversiteit gekenmerk word, word in die elfde plek onderskraag deur die feit dat baie teoretici en kunsbewegings wat gewoonlik as deel van die hoofstroom gereken word, hulself teen wil

en dank in 'n outonome artistieke praktyk bevind het, hoewel hulle in der waarheid eintlik so 'n outonome artistieke praktyk teengestaan het. Soos ek reeds in die inleiding van hierdie tesis vermeld het, het belangrike woordvoerders soos Ruskin (1964 [1819-1900]) en Tolstoi (Tolstoy 1995 [1828-1910]), die kunstenaars van die "Paris Commune" van 1871, bewegings soos die "Arts and Crafts" beweging (rondom 1885) in Engeland onder leiding van Morris, die bauhaus en die Russiese avant garde van die kommunistiese rewolusie, almal 'n geïntegreerdheid met die breë alledaagse samelewing en die proletariaat nagestreef.

Wat die voorafgaande bespreking rondom materiële aspekte van die moderne artistieke praktyk aangetoon het, is dat wat die "bolaag gestoei" van hierdie praktyk aan betref, dit eintlik nie totaliserend was nie aangesien dit 'n te gemarginaliseerde posisie beklee het. Dit was egter vanuit hierdie gemarginaliseerde posisie, wat hierdie praktyk 'n onverenigde, opposisionele rol teen die werklike totaliserende magte van moderniteit kon inneem. Verder is ook aangetoon dat hierdie praktyk nie een monolitiese ding met een stel spelreëls was nie, maar dat dit eintlik deur diversiteit gekenmerk is.

4.3.2 Oor hoe verskillende groeperinge uit die moderne tyd self die hoofstroom artistieke praktyk waardeer het.

Ek versterk in hierdie afdeling my argument dat die moderne artistieke praktyk nie in sy geheel 'n totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie, deur aan te toon dat verskillende groeperinge uit die moderne tyd self uiteenlopende standpunte oor hierdie praktyk gehuldig het. Eerstens moet ek die leser daaraan herinner dat ek eintlik alreeds, toe ek die gemarginaliseerde posisie van moderne kuns bespreek het, die breë, liberaal-humanistiese standpunt oor die moderne artistieke praktyk uitgepak het. In 'n neutedop was die punt wat ek daar gemaak het, dat mense met 'n liberale ingesteldheid gevoel het dat die moderne artistieke praktyk voortreflikheid nagestreef het, terwyl dit op 'n oppervlakkige, massamentaliteit en -smaak gereageer het.

Uit die kamp van die Westerse- of "para-Marxiste", in die besonder die Frankfurt skool van Adorno (1976, 1991 & 1997), Horkheimer (1979), Benjamin (1969) en Marcuse (1978), kry ons dat die moderne outonome artistieke praktyk ook merendeels positief waardeer is.¹¹⁹ Wat alle para-Marxiste in opposisie tot die tradisionele liberaal-humanistiese, outonome kunsbeskouing egter gemeen het, is die oortuiging dat ernstige outonome kuns, op die sosiale praktyk terugspeel. Para-Marxistiese uitgangspunte word dan ook dikwels in 'n dialektiek tot die dominante outonome kunsbeskouing opgestel. Ek praat van dialekties omdat baie para-Marxiste soos Sartre, Lukács, Benjamin, Marcuse en Adorno gepoog het om 'n veronderstelde suiwer, outonome kuns in die politieke en sosiale praktyke op te neem of te "absorbeer". Hulle breë uitgangspunt is dat suiwer "estetiese" kuns - selfs dié sonder politieke inhoude - politiek relevant mag wees.

Bogenoemde woordkeuse van "suiwer" is belangrik. Dit is omdat die vroeë "wetenskaplike" para-Marxiste weens hul geloof in die materiële basis van ons bestaan, dikwels die idee van skoonheid as 'n ontologie bearbei het. Trouens, die oënskynlike suiwerheid van die estetiese ervaring was dikwels aangevoer as 'n bewys of veruitwendiging van die bestaan van waaragtige materiële substrate en korresponderende superstrukture. Hierdie argument werk egter dialekties. Dit is omdat die suiwer estetiese ervaring in die eerste plek uit 'n dialektiek tussen die mens en materiële dinge ontstaan het.¹²⁰

By moderne para-Marxiste dien die ontologiese ervaring van skoonheid, met ander woorde die ervaring van 'n "organiese" harmonie by die resepsie van skoonheid, dan as 'n bewys van 'n absolute samehang en 'n gepaardgaande mooi, outentieke utopia. Omdat

¹¹⁹ Para-Marxiste kan gedefinieer word as diegene wat in die ideaal van 'n sosialistiese utopia glo en ook vashou aan Marx-se idee van 'n materiële, strukturele basis as die waaragtige grond van ons bestaan en kennis, maar wat teen dinge soos sentrale beheer, geweld en burokrasie gekant is. Verder deel para-Marxiste ook nie die sogenaamde programmatiese kommuniste se antagonisme jeens teoretisering nie. Sien Wolff (1981:87) in hierdie verband.

die kapitalisme 'n noodwendige, maar "barbaarse" fase in die menslike vooruitgang verteenwoordig, een wat oorkom moet word, het die suiwer kunswerk, die een wat nie deur die kapitalisme gekorrupteer is nie, 'n vernuwende, selfs 'n rewolusionêre potensiaal. Dit is omdat dit in die "barbaarse", onestetiese kapitalistiese maatskappy die ideaal van potensiele, outentieke kondisies van ons bestaan, oophou.¹²¹

Para-Marxiste soos Adorno (1991) en Horkheimer (1979), rig hul kritiek in die besonder op die sogenaamde kultuurindustrie, interpreteer die opemark negatief en outonome kuns positief.¹²² Met verwysing na die uitwerking van die kapitalisme, praat Adorno en Horkheimer afkeurend van kunskommodifikasie. Dit is omdat artistieke waarde glo deur die kapitalisme in handelsware omgesit word. Volgens hulle veroorsaak die opemark-dinamika noodwendig 'n vervlakking in artistieke kwaliteit. Dit is omdat die verhandelbare kunskommoditeit 'n oppervlakkige verbruikersmentaliteit probeer bevredig.

Adorno en Horkheimer interpreteer dan ook die hoofstroom outonome artistieke praktyk positief: as 'n verset teen die opkoms van die burgerlike verbruikersmentaliteit en populêre "oppervlakkige" smaak: populêre rolprente, plakkate, blitsverkoper sagteband romans, veelvuldige swak reproduksies van beelde, popmusiek ensovoorts. Volgens hulle kan sulke verstrooiings wat slegs oppervlakkige smaak probeer bevredig, slegs die bestaande, nie-outentieke, sosiale strukture bevestig.

Dit is dan duidelik dat die para-Marxiste glo dat 'n mens die ontstaan van die moderne outonome artistieke praktyk teen die agtergrond van die kapitalistiese ekonomie met sy

¹²⁰ Fischer (1963:15-48) gee 'n mooi uiteensetting van so 'n estetiese ontologie. Dit is een wat hy uit die vroeë mens se werksverhouding met materiële dinge ontwikkel.

¹²¹ Sien Marcuse (1978). West (1996:60) sê die volgende oor Marcuse: "In Marcuse's terms, the harmony, proportion and beauty of classical art is the 'sensuous appearance of the idea of freedom', and he advocates a 'permanent aesthetic subversion' of the status quo".

¹²² Sien Horkheimer (1979:120-67) in hierdie verband.

vryemark-meganisme, winsmotief, privaateiendom, vrye inisiatief en geldhandel moet verstaan. Die para-Marxiste se argument is in hoofsaak dat die kapitalisme alle aspekte van die menslike bestaan ondergeskik aan die sogenaamde winsmotief gestel het, en dat dit hierom geen ruimte vir 'n sosiaal geïntegreerde, ernstige kuns gelaat het nie. Volgens hierdie argument is gemarginaliseerde, "waaragtige" outonome kuns, 'n kuns van negasie, 'n reaksie op, 'n verset teen, en 'n bewys daarvoor dat die kapitalisme nie outentieke, ernstige kuns binne sy maatskaplike strukture kan inkorporeer nie.

Om hier saam te vat, kan 'n mens dan sê dat die moderne para-Marxiste dikwels "waaragtige" outonomie kuns positief waardeer omdat dit 'n outentieke bestaan buite die "barbaarse" kapitalistiese maatskappy gesoek het. Uit die veronderstelling van 'n "suiwer" estetisiteit, ontstaan daar dan in die para-Marxistiese kamp 'n waardering vir die rewolusionêre, maatskappy-krities, vernuwende potensiaal van "waaragtige", outonome kuns.

Tydens moderniteit het die vorige argument egter ook 'n para-Marxistiese teenpool, dit is omdat Marxiste soos die vroeë Marcuse, die latere Adorno, en Brecht begin het om "organiese", *harmoniese* outonome kuns negatief te waardeer. Hierdie argument word mooi deur Wolff (1981:89) in 'n onlangse boek saamgevat: "The arts may express and depict great inequalities and suffering, but because these are transposed on to the aesthetic level, they simply act in a cathartic manner, and in the process *affirm* the existing social relations". Dit is dan ook waar dat heelwat van moderniteit se Marxisties georiënteerde kunsliefhebbers, die veronderstelde mag van die estetiese om te sublimeer, ernstig opgeneem het.¹²³ In werklikheid trek die para-Marxisme dan terselfdertyd in

¹²³ Party onlangse "programmatiese" Marxiste soos Taylor (1978) suggereer selfs dat iets soos die maak van 'n eenvoudige landskapskildery, tot onregverdigheid mag bydra. Die argument is dat artistieke beleving dikwels as ontsnapping van die werklike ellende dien en dat die apatie wat hieruit voortspruit verhoed dat mense hulle vir bevryding aktiveer. Taylor (1978:16) skryf:

I am contending ... that art and philosophy ... give rise to conceptual practices which do run contrary to the interests of most people, and that all this has been

twee rigtings: aan die een kant openbaar dit 'n waardering vir die emansiperende potensiaal van "organiese" moderne kuns en aan die ander kant 'n suspisie jeens die sublimasievermoë daarvan. Die laaste uitgangspunt is dan ook die rede hoekom die latere Adorno anorganiese moderne outonome kuns ondersteun het.

'n Ander nie-Marxistiese moderne interpretasie van die hoofstroom artistieke praktyk, waardeur dit op 'n positiewe wyse as 'n reaksie op die "rasionalisering" van die maatskappy. Met rasionalisering bedoel ek hier breedweg die positivistiese, empiriese natuurwetenskaplike wêreldbeeld en die sewentiende, agtiende en negentiende-eeuse pogings om die kuns en die maatskappy op 'n "wetenskaplike" grondslag te verduidelik en te organiseer. Ten opsigte van hierdie rasionalisering sê Van den Berg (1985:11/7-8):

Dit sal mettertyd egter blyk dat meganisasie van die menslike arbeid en tegniek 'n bedreiging inhou vir menslike vryheid, en die tuiste van hierdie irrasionele vryheid sal gevind word in die produksie en resepsie van kunswerke - in artistieke prosesse wat steeds verder van die tegniek en die tegnologie verwyder sal raak.

Hierdie rasionalisering beteken vir baie 'n uitsiglose onvermoë om 'n alternatief te verskaf op die betekenisgewende rol wat die religie nog tydens die renaissance en die barok vervul het.¹²⁴ Om dan te ontsnap aan die "rasionalisme" word daar al hoe meer klem op die irrasionele verbeeldsprosesse van die kunstenaar geplaas.¹²⁵ Van Gerwen (1992:112) maak dan ook die volgende opmerking ten opsigte van die romantici:

In het algemeen kunnen we zeggen dat de romantici zoeken naar een interpretatie van het leven die bevredigend is voor onze emoties en verbeelding en die deze bevrijdt van de druk van het rationele; zij vinden deze (nogal logisch) in ons emotionele en creatieve leven.

happening without the majority of the people realizing it. What has to be resisted is a sort of psychological conditioning process which the whole structure of society conspires to effect. It is a conditioning process which works ... through the consensus of conceptual habits.

¹²⁴ Sien Van Gerwen (1992:111) en Graff (1979:34) in hierdie verband.

¹²⁵ Sien Van den Berg (1985:19/6).

Buiten die voorafgaande groeperinge moet ons ook nog politieke fasciste, nasionaliste, sowel as konserwatiewes uit die moderne tyd se standpunte oorweeg. Dit is omdat hierdie breë groepering die moderne, outonome artistieke praktyk negatief waardeer het, en dikwels as dekadent of gevaarlik afgemaak het. Aan die konserwatiewe kant argumenteer mense soos Tolstoi (Tolstoy, 1995) en Ruskin (1964) op onderskeibare wyses dat waaragtige kuns 'n funksie het om mense te "humaniseer", en dat moderne kuns dit nie meer doen nie. Wat hier ook belangrik is, is dat die konserwatiewe Tolstoi (Tolstoy, 1995:166) min of meer dieselfde posisie as die vroeë-moderne, liberaal-humanistiese Schiller (1954 [1795]) ingeneem het. In kritiek wat op die moderne artistieke praktyk gemik is, skryf Tolstoi byvoorbeeld dat die funksie van die kuns is "uniting the most diverse people in one feeling and abolishing separation, the art of the whole people will educate mankind for union, will show them, not in reasoning but in life itself, the joy of general union beyond the barriers set up by life". Dit kom baie naby aan Schiller (1954:138), wat, soos ek voorheen aangehaal het, geskryf het dat "only the communication of the Beautiful unites society, because it relates to what is common to them all". Dit is duidelik dat hier 'n soortgelyke aanspraak op die moderne kuns vanuit uiteenlopende politieke oortuiginge gemaak word. Dit wil dus vir my voorkom dat die moderne kuns in skering en neerslag 'n verskuiwing vanaf Schiller tot Tolstoi se tyd moes ondergaan het. Myns insiens is dit die verskuiwing vanaf 'n praktyk wat eenheid nagestreef het, na 'n aktiwiteit wat deur diversiteit en snelle verandering gekenmerk is. Dit moes hierdie aspek van die moderne kuns gewees het, wat die konserwatiewe Tolstoi gepla, selfs miskien 'n bietjie paniekerig gemaak het.

Aan die fascistiese kant het Plekhanov (1981), 'n leermeester van Lenin, in *Art and Social Life* (aanvanklik in 1912 gepubliseer), weer die leerstelling van kuns ter wille van die kuns as dekadent en gevaarlik afgemaak. Dit wil voorkom of daar dikwels 'n groot ontsag vir die mag van die kuns by baie mense met totalitêre ingesteldhede en programme, voorkom. Diesulkes, soos Hitler en Lenin, (maar nie Mussolini nie) het 'n liefdevolle ontsag vir die kuns gekoester; een wat hulle genoodsaak het om dit aan die politieke korrektheid van die dag te meet. Soos Dubow (1984:13) dit stel: "... the

totalitarian state embraces its artists but controls them ..." Soos ons vandag egter weet, het hierdie totalitarisme tot die oppervlakkige, voorspelbare, sosiale realisme aanleiding gegee. Die ontsag wat baie moderne, selfs laat-moderne, fasciste, kommuniste en nasionaliste vir die korrupterende mag van outonome kuns gekoester het, word mooi deur die volgende twee aanhalings geïllustreer. In die eerste plek Castro (1972:277) se gesigspunt op die debat oor vrye artistieke ekspressie, en spesifiek die regte van die individuele kunstenaar, in die nuutgestigte kommunistiese Kuba:

... a Revolution is a historic process, ... a Revolution is not and cannot be a result of caprice, of the will of one man, ... a Revolution can only be the need and the will of a people. And before the rights of an entire people, the rights of the enemies of the people [onder meer die dissidente kunstenaar] do not count.

In die tweede plek die "goedbedoelde" raad van J. T. Kruger, 'n voormalige voorsitter van die sensuurraad in apartheid Suid-Afrika: "What we need in South Africa, is sound film for children for matinees, nice films dealing with animal life, nice films dealing with family life, nice films dealing with heroic deeds (The State ... , 1979:131).

'n Mens kan nou hierdie afdeling saamvat deur te sê dat moderniste hul eie artistieke praktyk hoofsaaklik op vyf wyses waardeur het: Eerstens het dit artistieke voortreflikheid nagestreef en op 'n oppervlakkige, massamentaliteit en -smaak gereageer. Tweedens is geglo dat dit die oppervlakkige, kapitalistiese maatskappy teëgegaan het om so estetiese kondisies van ons bestaan lewend te hou. Derdens is dit gesien as 'n aktiwiteit wat gesublimeer het en daarom gehelp het om die status quo in stand te hou. In die vierde plek is geglo dat dit as 'n gesonde relativering van die "rasionalisme" gedien het. In die vyfde plek is dit as dekadent of gevaarlik afgemaak.

Die moderne dialektiese onsekerheid oor die vraagstuk of moderne kuns emansipeer en of dit totaliseer, beteken vir my dat die moderne artistieke praktyk eintlik aan beide kante van die bloedige geskiedenis van onderdrukking en vryheid, totalisering en emansipasie moes gefunksioneer het. Hierdie standpunt word ook onderskraag deur die feit dat twee neo-Marxiste, soos ek hierbo reeds aangetoon het, totaal van opinie verskil ten opsigte

van die vraag of die moderne naakt aan die kant van totalisering of aan die kant van emansipasie opgestel moet word.

4.4 *Gevolgtrekking*

Die afleiding wat ek uit die boonste diverse interpretasies van moderniste self maak, is dat wat die oppervlakstruktuur van die moderne artistieke praktyk aan betref, dit nie so maklik vasgepen kan word nie, dat verskillende kommentators eintlik uiters partikuliere aspekte in gedagte het wanneer hulle kommentaar lewer, en dat hierdie praktyk derhalwe eintlik nie een totaliserende, monolitiese ding was wat op een manier geïnterpreteer, of afgeskryf kan word nie. Hierdie interpretasie word ondersteun deur die eerste afdeling van hierdie hoofstuk waar aangetoon is dat wat die "bolaag" materiële aspekte van die moderne artistieke praktyk aan betref, dit eintlik 'n onverenigde opposisie teen die groot magte van moderniteit verteenwoordig.

Dit is myns insiens duidelik dat die "werklike" dinamika van die moderne kuns, 'n dinamika wat deur woorde soos artistieke outonomie, negasie, integrasie, vervreemding, selfstandigheid, relevansie, marginalisering ensovoorts aangedui kan word, in werklikheid so kompleks en genuanseerd is, dat dit verkeerd is om oor hierdie praktyk binne 'n eenvoudige "opposisionele" model te "dink", en spesifiek nie 'n model wat dit op 'n monolitiese wyse aan die kant van totalitarisme opstel nie. Effens anders beskou, kan 'n mens sê dat daar 'n hele netwerk van klein, paradoksale spanninge en opposies opgestel kan word, wat eintlik die idee van een totaliserende moderne hoofstroom kuns ondergrawe. Dit is ook hoekom ek in Hoofstuk 3 geskryf het dat indien 'n mens teensprake, teenstrydighede en paradokse¹²⁶ as "foute" reken, dan het hierdie tradisie verskeie foute gemaak. Ek is egter nou in die posisie om te sê dat die "foute" wat hierdie

¹²⁶ Trouens, moderniteit is so gelaai met paradokse dat 'n mens jou nogal kan verkneukel aan die titels van sekere boeke wat oor die moderne artistieke praktyk handel. Ek dink hier byvoorbeeld aan die titel: *Modern Primitives: Masters of Naive Painting* (1961).

tradisie gemaak het, nie 'n totaliserende sosiale uitwerking gehad het nie, maar eerder 'n detotaliserende uitwerking moes gehad het.

Een van die grootste paradokse ten opsigte van die sosiale uitwerking van die moderne, avant garde kuns, het ek reeds aangesny waar ek die volgende woorde van Conner (1992:289) aangehaal het:

The assertion of aesthetic autonomy may have politically radical consequences, for, in freeing art from its traditional forms of social responsibility, it may make it possible to generate revolutionary new forms of expression and consciousness or to resist the systematizing and regularizing tendencies of modern life. But the very distance from social responsibility maintained by modernist aesthetics may also serve, paradoxically, to insulate society from these revolutionary effects.

As Conner korrek is, trek die moderne kuns dan in die rigting van 'n politieke en artistieke dissidensie wat nie sosiale totalisering kon bevorder het nie, maar eerder orde en regulering teengewerk het.

Ek kan nou Afdeling A afsluit deur te sê dat die moderne artistieke praktyk om twee redes nie 'n totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie. Eerstens is dit omdat die formalistiese been van hierdie praktyk deur sy selfontlediging die onhoudbaarheid van korrespondensie-denke gedemonstreer het. Die tweede rede hoekom hierdie praktyk, soos ek so pas hierbo aangetoon het, nie 'n totaliserende sosiale uitwerking kon gehad het nie, is omdat dit in der waarheid deur diversiteit, gemarginaliseerdheid en 'n kritiese ingesteldheid gekenmerk is. Omdat 'n mens egter tereg aspekte soos gemarginaliseerdheid en 'n mettertydse verlies aan seggenskap, as 'n hoogs negatiewe waardering van die moderne artistieke praktyk mag opneem, handel die volgende afdeling oor die bydrae wat die moderne artistieke praktyk tot die postmoderne, talige perspektief op kuns en sosiale verandering gelewer het. Dit is myns insiens 'n perspektief wat vandag steeds lewenskragtig voortwoeker.

Afdeling B:

Die taal-been van die argument

In hierdie afdeling word die teenpool van korrespondensie-denke, naamlik 'n talige interpretasie van die moderne en postmoderne kuns en filosofie behandel. Verder word daar in hierdie afdeling aangetoon hoe die moderne artistieke praktyk en die kontinentale filosofiese tradisie mettertyd vanaf 'n korrespondensie-opvatting tot 'n talige opvatting van waaragtigheid in die algemeen, en van kuns in die besonder, ontwikkel het.

Nouer afgebaken is my argument dat terwyl die formalistiese been van die moderne artistieke praktyk - soos ek in die vorige afdeling aangetoon het - deur sy selfontleding gedemonstreer het, dat waarheid gesien as korrespondensie problematies is, het die metaforiese been tesame met die kontinentale filosofiese tradisie byna gelyklopend daarmee 'n alternatiewe "talige" interpretasie van kuns, waarheid en betekenis ontwikkel. Omdat, in teenstelling met my positiewe evaluering van hierdie praktyk, so 'n talige interpretasie egter ook as betekenisloosheid, as nihilisme geïnterpreteer kan word, het hierdie afdeling die bykomstige taak om aan te toon dat 'n talige interpretasie ook as 'n optimistiese, skeppende perspektief op kuns en sosiale verandering gesien kan word.

Buiten die bogenoemde, is daar nog 'n aspek wat hierdie afdeling van die eerste een onderskei. Waar Afdeling A argumente aangeknoop het sonder om die problematiek van taal te betrek - met ander woorde, alles wat gesê was, was sêbaar sonder om "taligheid" as sodanig in oorweging te bring - het hierdie afdeling bykans uitsluitlik met taligheid, en met die implikasies van taligheid, vir die kuns- en kultuurlewe van vandag te make. Die wyse waarop ek egter hierdie talige onderskeiding tussen Afdelings A en B hanteer, verleen daaraan 'n soort dubbele beweging ten opsigte van die ooreenkomste en verskille tussen moderniteit en postmoderniteit. Wat ek meer spesifiek bedoel, is dat waar die sogenaamde *taalwending* enersyds nuttig is om die modernisme (behandel in Afdeling A)

van die postmodernisme (bespreek in Afdeling B) te onderskei, ek andersyds aantoon dat 'n mens eintlik nie hierdie onderskeiding as 'n totale breek moet interpreteer nie. Ek gaan dus probeer aantoon dat die sogenaamde filosofiese taalwending as 'n uitvloeisel van moderniteit, en in die besonder as 'n uitvloeisel van die moderne artistieke praktyk en die kontinentale filosofiese tradisie, gereken moet word.

Hoofstuk 5

Die post-strukturalistiese taalmodel

5.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk maak ek doelbewus 'n tydsprong vanaf die "moderne" Kant en Hegel van Hoofstuk 2 tot by die hedendaagse post-strukturalistiese taalmodel. Dit bied my die geleentheid om twee oënskynlik onversoembare uiterstes, die korrespondensie-opvatting van die vorige afdeling, en die teenpool daarvan, die post-strukturalistiese taalmodel, teenoor mekaar op te stel. Soos ek reeds gesê het, bly daar na hierdie opstelling in hieropvolgende hoofstukke nog die taak oor om beduidende "drade" tussen hierdie twee vermeende pole aan te toon. Indien ek genoegsame kontinuïteite kan aantoon, volg dit dat die moderne artistieke praktyk en die kontinentale filosofiese tradisie, 'n beduidende aandeel aan die ontstaan van die intellektueel-detotaliserende post-strukturalistiese taalmodel gehad het.

My werkwyse in hierdie hoofstuk is om teen die agtergrond van Saussure se "strukturalistiese" *Course in General Linguistics* (1986 [1916]), hoofsaaklik Derrida se post-strukturalistiese taalmodel uiteen te sit. In die meer toegepaste hoofstuk hierna waarin gefokus word op die kuns- en kultuurlewe van vandag, word meer kleur en tekstuur aan hierdie meer teoretiese hoofstuk gegee.

Wat Derrida en die sogenaamde post-strukturalistiese taal-"model" aan betref, moet 'n mens vanuit die staanspoor sê dat ons hier streng gesproke nie met 'n model in die tradisionele sin van die woord te make het nie. Dit is asof Derrida daarvoor sorg dat hierdie "model" 'n mens ontwyk, aangesien dít weer maklik in 'n nuwe telos, 'n nuwe totalisering mag omsit. Een van die punte wat Derrida juis wil maak, is dat denke nooit

taligheid kan transendeer, ontsnap of ontwyk nie, en beslis ook nie denke wat taligheid probeer verduidelik nie. So gesien, is die post-strukturalistiese taalmodel soos ek dit hier bearbei, dus slegs 'n tydelike omraming vir die doeleindes van interpretasie wat ek in hierdie proefskrif voltrek.

5.2 *Die taalwending*

Plato het veronderstel dat daar eers betekenisvolle ervarings, gevoelens en denke bestaan, en dat taal op 'n sekondêre vlak met hierdie denke en ervarings korrespondeer.¹ Soos omtrent die hele Westerse intellektuele tradisie, vanaf Plato en Aristoteles, Plotinus en Aquinas, en Descartes en Bacon deur tot by Kant, het moderniteit se metafisika ook meesal veronderstel dat denke taalvry is. Aristoteles, soos deur Heidegger (1971:114) vertaal, het byvoorbeeld geskryf: "... now, what (takes place) in the making of sounds is a show of what there is in the soul in the way of passions ..." Kant (1893:220) het weer opgemerk dat wanneer 'n mens vir die korrekte woord soek, 'n mens nie een moet skep nie. Volgens Kant (1893:220) is dit beter "to examine the dead and learned languages, with the hope and the probability that we may there meet with some adequate expression of the notion we have in our minds".

In teenstelling hiermee argumenteer vroeë "taalfilosowe" soos Herder (1969) en Von Humboldt (1988) en lateres soos Russell (1961) en Wittgenstein (1958), om enkeles te noem, dat daar geen betekenisvolle nie-talige ervarings of denke bestaan nie. In hierdie verband reflekteer Wittgenstein (1958:2-3 & 16-7) byvoorbeeld oor Augustinus wat geskryf het oor hoe hy as 'n baba wat nog nie taal geken het nie, gewonder het waarom die grootmense praat. Wittgenstein wys ons daarop dat dit eintlik nie moontlik is om te wonder waarom mense praat, voordat 'n mens nie taal aangeleer het nie. Met ander woorde, daar is geen direkte, betekenisvolle persepsie van die werklikheid moontlik sonder dat 'n mens taal besit nie. Die fout wat Augustinus gemaak het, was om die

prosesse wat by die aanleer van 'n tweede taal ter sprake mag wees, te verwar met die prosesse wat by die aanleer van 'n eerste taal ter sprake is.

Die sogenaamde taalwending in die filosofie verteenwoordig dan ook volgens Degenaar, 'n verskuiwing vanaf die paradigma van 'n direkte, voor-talige persepsie, na 'n paradigma van taal. Hy (1987:3) verduidelik soos volg: "To take perception as basis of understanding is to assume that the mind has an immediate access to the world. To take language as basis of understanding is to assume that our relationship to the world is mediated". Een van die sake wat die filosofiese "taalwending" in hierdie verband problematiseer, is die veronderstelling dat "sien" 'n mens 'n onbemiddelde, direkte persepsie van die werklikheid bied. Vandag word die breë filosofiese tradisie se vermeende hiërargiese voorkeur aan die oog, of sogenaamde okulsentrisme, egter bevraagteken.² Die belangrikste rede hiervoor spruit voort uit die insig dat - soos Kant ook geargumenteer het - sinuiglike persepsies van die werklikheid betekenisloos is voordat dit nie deur die verstand geïnterpreer word nie. Byvoorbeeld, 'n sonsondergang is betekenisloos, voordat 'n mens nie die simboliek van lig en donker "ken" nie, en voordat 'n mens nie die son kan onderskei van ander dinge soos 'n god, 'n vuur, 'n bal, of die maan nie.

Enige vorm van persepsie, of dit nou sien, of hoor, of voel, of ruik, of 'n kombinasie hiervan is, is slegs betekenisvol as dit deur 'n kode, lens, netwerk of matrix, geskied. 'n Mens gooi as 't ware 'n net oor 'n oorgloed van sinuiglike persepsies uit en slegs daardie persepsies wat in die net bly steek, het enigsins betekenis. 'n Ander manier om hierna te kyk, is om te sê dat die wêreld 'n see van chaos is, en dat ons van hierdie chaos sin maak deur onderskeidings te tref. Daarom moet die begrip taal, eintlik verstaan word as enige aktiwiteit waar mense deur "merke" te maak - deur tekens, klanke, strepe en kolle te maak

¹ Sien DiCenso (1990:1-22) vir 'n bespreking van die breë Westerse filosofiese tradisie se ingesteldheid om oor waarheid in terme van óf korrespondensie, óf 'n korrespondensie-samehang, te dink.

² Sien Jay (1988) vir 'n interessante bespreking van okulsentrisme. Verder handel Heidegger (1977) se *The Age of the World Picture* ook hieroor.

– *onderskeidings* tref wat help om betekenis te genereer. In Degenaar (1986a:93) se woorde: "Writing now becomes a term which refers to a fundamental way of producing meaning by means of making differences". Dit kom daarop neer dat die wetenskap, 'n kleur, 'n gebou, 'n skildery, 'n skaduwee, in der waarheid alles, as tekens wat betekenis genereer, gereken kan word. Omdat alle betekenisvolle denke en ervarings dus deur kodes en tekens, of dan taal, bemiddel word, is al werklikheid wat vir ons bestaan altyd, alreeds vooraf, 'n geïnterpreteerde werklikheid.

'n Mens moet egter nie onder die indruk verkeer dat die interpreteerders van hierdie werklikheid, die sogenaamde subjek, onproblematis is nie. Vandag is byvoorbeeld selfs Descartes (1960:75-91) se enigste sekerheid, naamlik die denkende "ek" wat alles buite sigself in twyfel trek, verdag. Ek verwys hier natuurlik na wat Taylor (1986:3) Descartes se "turn to the subject" noem. Taylor (1986:3) verduidelik: "Descartes ... seeks certainty through doubt ... until he reaches what he regards as indubitable - his own doubting self". Vandag bestaan daar egter selfs twyfel oor die soewereiniteit van die twyfelende subjek; dat die subjek presies weet waaroor dit twyfel. Wat bevraagteken word, is nie of die subjek bestaan nie, en of die subjek belangrik is nie, maar of die subjek vir sigself totaal deursigtig is, met ander woorde, of die subjek 'n outonome teenwoordigheid besit. Derrida (1984:125) verduidelik: "The subject is not some meta-linguistic substance or identity, some pure *cogito* of self-presence; it is always inscribed in language. My work does not, therefore, destroy the subject; it simply tries to resituate it".^{3 4} Insgelyks is Hegel se subjek wat volgens 'n teleologiese proses vir sigself totaal deursigtig raak, ook verdag. 'n Mens kan jouself en die wêreld eintlik net so goed ken as wat die taalkonteks

³ Een van die aspekte wat Derrida sowel as die breë strukturalistiese en post-strukturalistiese beweging poog om aangaande die subjek te herskryf, is die opvatting dat die betekenis van 'n teks strook met die outeur se intensies, of dat die betekenis vir die outeur self totaal deursigtig is. Sien Hirsch (1967) vir die teenoorgestelde argument dat die intensie van die outeur, die ware betekenis van 'n literêre werk is. Hierdie opvatting van Hirsch kan teruggevoer word na die psigologiese hermeneutiek van Schleiermacher.

⁴ Sien Sim (1992:401) wat benadruk dat strukturaliste ook die sogenaamde dood van die subjek aangekondig het.

waarbinne jy dink, doen en ervaar, dit toelaat. Daar bestaan eintlik nie 'n ware "ek" wat nie ook aan taal onderhewig is nie.

Baie "taalfilosowe" maak die belangrike punt dat denke deur taal self geskep word en dat denke nie 'n ware werklikheid of 'n ware "ek" oopvlek nie.⁵ As Derrida (1976:158) in hierdie verband byvoorbeeld sê "There is nothing outside the text", sê hy, volgens Rorty (1981:140) "... that a certain framework of interconnected ideas - truth as correspondence, language as picture, literature as imitation - ought to be abandoned". Taal dui dus nie vir Derrida op 'n eenduidige, deursigtige betekenis buite taal self nie, want taal skep immers die betekenis van die wêreld en die self. In hierdie verband is Derrida (1984:123-4) egter ook versigtig om aan te dui dat hy nie glo dat daar niks buite taal bestaan nie:

I never cease to be surprised by critics who see my work as a declaration that there is nothing beyond language, that we are imprisoned in language; it is, in fact, saying the exact opposite. The critique of logocentrism⁶ is above all else the search for the "other" and the "other of language" ... to distance oneself ... from the habitual structure of reference, to challenge or complicate our common assumptions about it, does not amount to saying there is *nothing* beyond language.

Saussure (1986:148) het ook nie gesê dat daar niks buite taal bestaan nie. Wat hy wel gesê het, is dat dit verkeerd is om aan te neem dat "ready-made ideas" voor woorde bestaan. Voordat ek egter in meer diepte kan verduidelik hoekom Saussure hierdie standpunt inneem, is dit nodig om vir 'n wyle by sekere van sy linguïstieke terminologie en uitgangspunte te vertoef. Ten eerste is dit van belang dat Saussure (1986:148-50) ten opsigte van hoe taaltekens funksioneer, 'n onderskeiding tussen die klank, die materiële betekenaar, en die konsep of betekende getref het. Die eerste word die "signifiant" of "signifier" en die tweede die "signifié" of "signified" genoem. Hoewel Saussure (1986:150) hierdie onderskeiding tref, dui die term "teken" vir hom egter nie slegs op die betekenaar nie, maar ook op die betekende. Met ander woorde, die "term" teken verwys

⁵ Die rede hoekom ek nie alle taalfilosowe hier insluit nie, is omdat die sogenaamde logies-positivistiese taalfilosowe soos Moore, Russell, die Wittgenstein van die *Tractatus*, Carnap en Ayer nie hierdie punt sal maak nie.

⁶ Die woord logosentrisme word later in hierdie hoofstuk verduidelik.

na die geheel, naamlik 'n klank-beeld beteken. Of, steeds anders gestel, die materiële betekenaar, sê nou maar die klank "boom" en die konsep van 'n boom, is tesame 'n teken wat na 'n werklike boom verwys. Nog 'n punt wat Saussure (1986:150-51) beklemtoon het, is dat die verhouding tussen die betekenaar en die betekende arbitrêr is. Dit beteken dat die verhouding tussen die materiële betekenaar, kom ons gebruik weer die fonetiese klank "boom", en dit waarna hierdie aantonende klank verwys, nie 'n "natuurlike" verhouding is nie, maar dat dit eerder op 'n historiese ooreenkoms wat mense onbewustelik aangegaan het, berus. Vir Saussure is taaltekens dus radikaal konvensioneel. Wat ook van belang is, is dat Saussure (1986:142) laasgenoemde konvensionaliteit van taal as 'n betreklike standvastige, intersubjektiewe taalstruktuur gereken het. Met ander woorde, 'n taalstruktuur wat vir alle verbruikers van 'n taal beskikbaar is. Hierdie "ideale" taal noem hy "langue" en onderskei dit van "parole", wat weer óf na individuele sprekers se kompetensie in die gebruik van "langue" verwys, óf na partikuliere taalhandelinge.

Na hierdie kort uitklaring van sekere terminologie van Saussure, kan ek voortgaan deur te sê dat hoewel Derrida erkenning gee aan die punt dat die verhouding tussen die betekenaar en die betekende arbitrêr is,⁷ beide hy en Saussure eintlik hierdie saak problematiseer deur dit te bevraagteken of daar, streng gesproke, 'n analiseerbare *verhouding* tussen die betekende en die betekenaar bestaan. Trouens, soos ek hieronder sal aantoon, problematiseer beide eintlik die tradisionele opvatting van 'n volkome onderskeibare, deursigtige verhouding tussen die betekenaar en die betekende.

Wat Saussure (1986:149-50) na my mening eintlik gedoen het, was om die vermeende onderskeiding tussen die betekenaar en die betekende uit te lig om 'n standaard, foutiewe veronderstelling omtrent die aard van taal aan die lig te bring. Meer spesifiek gestel, wou hy (1986:149-50) die punt maak dat dit eintlik meer korrek is om "the combination of a concept and a sound-image" 'n teken te noem, waar dit voor hom gebruiklik was om slegs die betekenaar 'n teken te noem. Soos ek voorheen reeds gesê het, dui die term "teken"

⁷ Sien Derrida (1982:10).

dus vir Saussure (1986:150) nie slegs op die betekenaar nie, maar op die geheel van 'n klank-beeld en 'n konsep (of betekende). So hef die term "teken" soos Saussure dit gebruik, dus eintlik die onderskeiding tussen betekenaar en betekende op.

Dit is egter nie die geval dat Saussure slegs die onderskeiding tussen die betekenaar en die betekende ophef nie, maar ook die geval dat hy die vermeende *verhouding* tussen die teken en 'n stabiele realiteit buite die teken self - een waarmee die teken korrespondeer - problematiseer. Waar dit betreklik algemeen aanvaar word, dat taaltekens met 'n standvastige realiteit buite die taal self korrespondeer,⁸ is 'n belangrike ooreenkoms tussen Saussure en die breë post-strukturalisme, 'n wantroue in die deursigtigheid van hierdie vermeende korrespondensie. Saussure (1986:167) verduidelik byvoorbeeld dat daar geen "positiewe terme" bestaan nie. Met ander woorde, 'n term of teken kry hoofsaaklik sy betekenis in onderskeiding, of verskil, van ander terme of tekens. Volgens Saussure het geen term of teken dus op sigself betekenis nie. Hy (1986:167) verduidelik:

... in language there are only differences. Even more important: a difference generally implies positive terms between which the differences is set up; but in language there are only differences *without positive terms*.

Norris (1982:25) maak 'n soortgelyke punt soos volg:

... at the simplest phonetic level, *bat* and *cat* are distinguished (and meaning is generated) by the switching of initial consonants. The same is true of *bag* and *big*, with their inter-substitution of vowels. Language is in this sense *diacritical*, or dependent on a structured economy of differences which allow a relatively small range of linguistic elements to signify a vast repertoire of negotiable meanings.

Betekenaars of "signifiers" ontwikkel hiervolgens hul betekenis in 'n verhouding tot ander betekenaars. Daar bestaan dus geen deursigtige, eenduidige verhouding tussen 'n taalteken en 'n ding, 'n gevoel of 'n konsep buite die taal nie.

⁸ Die vroeë Wittgenstein hanteer in die *Tractatus* (1972 [1919]) nog 'n prentteorie van taal, waar tekens met 'n standvastige realiteit buite taal self korrespondeer. Sien Edwards (1990:147-51) in hierdie verband.

In hierdie verband is dit ook nuttig om na woordpaarteenstellings ("binary opposites") te verwys. Dit is terme met teenoorgestelde betekenis waarvan 'n mens jouself nie eintlik die een sonder die ander kan voorstel nie. Daar is byvoorbeeld geen vryheid sonder noodsaaklikheid nie, geen mens sonder die natuur nie, geen subjek sonder objek nie en geen God sonder die mens nie. Die mens ontwikkel eintlik betekenis deur sulke onderskeidings te tref. Hiervolgens verwys geen terme direk na iets buite die taal nie, en is alle betekenis eintlik konstruksies van verskille tussen terme.⁹

Na aanleiding van Saussure se punt dat taal slegs verwys na verskille wat die taalsisteem self voortgebring het, skryf Derrida (1982:11):

The first consequence to be drawn from this is that the signified concept is never present in and of itself, in a sufficient presence that would refer only to itself. Essentially and lawfully, every concept is inscribed in a chain or in a system within which it refers to the other, to other concepts, by means of the systematic play of differences.

Allison (1978:101) maak hierdie punt soos volg: "Following Saussure, Derrida maintains that any linguistic sign is generated by the system of signs: it *is* only by reference to the other signs within the system". Die betekenaars is op 'n wyse altyd alreeds die betekende, en daarom bestaan daar eintlik geen kenbare ware werklikheid agter die betekenaar wat betekenaars reg of verkeerd spieël nie.

'n Mens kan die standpunt dat daar in taal geen terme is wat weens hulle vermeende korrespondensie met iets buite die taal self, "deursigtig" is nie, verhelder deur abstrakte begrippe te oorweeg. By abstrakte begrippe is die probleem van hoe om aan te dui waarmee taal nou presies buite die taal korrespondeer, besonder opmerklik. As iemand byvoorbeeld sê, "ek het jou lief" kan dit met verskeie dinge "korrespondeer": ek wil seks hê / ek sal vir jou sorg in voorspoed en armoede / ek wil hê jy moet vir my sorg in voorspoed en armoede / ek is bereid om 'n permanente verbintenis met jou aan te gaan / jy

⁹ Ek sal later in hierdie en die volgende hoofstuk die idee van woordpaarteenstellings verder toelig en problematiseer.

maak my gelukkig / ek voel aangetrokke tot jou, ensovoorts ensovoorts - en elkeen van hierdie aspekte het natuurlik weer betekenis van hul eie. Dit is om soortgelyke redes dat Wittgenstein (1958:32e) die "essensie" van taal in 'n analogie met familie-ooreenkomste verduidelik het:

And the result of this examination [wat 'n woord soos "spele" nou eintlik beteken] is: a complicated network of similarities overlapping and criss-crossing: sometimes overall similarities, sometimes similarities of detail. I can think of no better expression to characterize these similarities than "family resemblances"; for the various resemblances between the members of a family: build, features, colour of eyes, gait, temperament, etc., etc., overlap and criss-cross in the same way. - And I shall say: "games" form a family.

Samevattend is dit dus duidelik dat Saussure en Derrida, maar trouens ook die breë post-strukturalisme, die enkelduidige verhouding enersyds tussen 'n betekenaar en 'n betekende, en andersyds tussen 'n teken en 'n realiteit buite die teken self, bevraagteken. Uit die voorafgaande analise blyk dit ook dat daar sonder taal geen betekenisvolle ervarings en denke kan wees nie. Met ander woorde, taal skep self betekenis en korrespondeer nie op 'n eenduidige, deursigtige wyse met die een of ander vorm van 'n voorafbestaande betekenis of werklikheid nie. Die vraag wat nou op hande is, is die spesifieke aard van taal. Dit is belangrik, want as taalstrukture stabiel is, soos die strukturalis Chomsky (1957) geargumenteer het, en die strukturalistiese literêre kritiek van iemand soos Culler (1975) impliseer, is waaragtige kennis, indien 'n mens net agter die kap van die taalbyl kan kom, nie uitgesluit nie.¹⁰ Of, anders gestel, indien taal self 'n oorsprong of sentrum, 'n vasgelegde, stabiele struktuur besit, dan mag waaragtige kennis moontlik wees. Hierdie problematiek mag moontlik die rede wees hoekom Kant (1893:220) - hoewel hy tog sekerlik bedenkinge moes gehad het - gepraat het van die "original meaning of the word" en so baie klem op die sogenaamde "dead and learned language" (1952:75) geplaas het. As Kant, Chomsky en die breë strukturalistiese beweging egter verkeerd is, en taal geen stabiele struktuur of standvastige oorsprong besit

¹⁰ Soos aangehaal deur Norris (1984:203) het Ricoeur die strukturalisme in 'n neutredop beskryf as "Kantism without a transcendental subject". Sien ook White (1978:15-9) wat die strukturalisme beskryf as Kant se *kategorieë* sonder die transendensie.

nie, sluit dit die moontlikheid van enige en alle waaragtige kennis, in die sin van finaal begrend en absoluut waar, uit. Trouens, dan is al realiteit wat ons kan ken 'n labiele, hoewel konkrete realiteit wat nooit finaal afgesluit kan word nie.

Dit is op hierdie punt van die stabiliteit van die struktuur van taal, waar Derrida se post-strukturalistiese dekonstruksie-filosofie van Saussure se "strukturalisme" afwyk.¹¹ In die volgende afdeling toon ek aan in watter opsigte Derrida van Saussure verskil, en ontwikkel ek ook Derrida en die breë post-strukturalisme se opvatting van taal verder.

5.3 Oor die labiele aard van taal

Hoewel Saussure en die dekonstruksie dus betreklike radikale punte soos die opheffing van die onderskeiding tussen die betekenaar en betekende, en dié tussen die teken en werklikheid, gemeen het, het Saussure tog probeer om met 'n paar reduksionistiese skuiwe die taalwetenskap as akademiese dissipline "hanteerbaar" te maak. Hierteenoor neem die dekonstruksie met die dinamiese, labiele aard van taal verlief. Ek gaan nou aantoon dat waar Saussure standvastige taalverhoudinge nagestreef het, die dekonstruksie daarteenoor die onafsluitbare spel-kwaliteite daarvan beklemtoon.

In 'n poging om die taalwetenskap op 'n stewige grondslag te plaas, was een van die skuiwe wat Saussure (1986:142) gemaak het om, soos ek voorheen gesê het, 'n onderskeiding tussen "langue" en "parole" te tref. Met dít in gedagte, moet ek eers verduidelik dat Saussure (1986:161-5) ook die punt gemaak het dat taal as 'n ketting funksioneer, waar 'n enkele verandering die hele struktuur in gedrang bring. "Language is a system of interdependent terms in which the value of each term results solely from the

¹¹ Die rede hoekom ek hier van Derrida se dekonstruksie praat, is omdat ek in hierdie bespreking die Amerikaanse verwerking van die dekonstruksie-filosofie deur literêre kritici soos Bloom, Hartman, Miller en De Man, in 'n groot mate buite rekening laat. Aangesien Hartman en Bloom dikwels self kritiek op die dekonstruksie lewer, kan slegs

simultaneous presence of the others ...", skryf hy (1986:162). Dit beteken dat in Saussure se taalketting, nie slegs sogenaamde teenwoordige tekens in ag geneem moet word nie, maar ook afwesiges. Allison verduidelik:

It ['n taalteken] has meaning ... only because it is different from the other signs that are not presently in use, different from the other signs which lie in reserve, which ground or subtend the present speech. The meaning of a word is thus "decentered".

Dit beteken dat hoewel sekere tekens wel afwesig mag wees in "parole", is hulle altyd steeds aanwesig in die sisteem, in "langue". Alle tekens van 'n taalsisteem is dus selfs in hulle afwesigheid, altyd alreeds aanwesig. Myns insiens dui Saussure se "langue" dus eintlik op die bestaan van 'n meta-taalstruktuur, 'n oorsprong, 'n sentrum, 'n eksemplaar, 'n norm waaraan partikuliere taalhandelinge opgeweeg kan word en waarna hulle noodwendig moet neig. Hy (1986:142) skryf immers: "As soon as we give language ["langue"] first place among the facts of speech, we introduce a natural order into a mass ["parole"] that lends itself to no other classification". Volgens Derrida is dit egter nie slegs Saussure wat ter wille van regulering reduksionisties te werk gaan nie, maar neig filosowe in die breë om daardie aspekte wat nie mooi met hul teorieë strook nie, bloot as onbelangrike afwykings van die norm te beskou. Hulle doen dit, volgens Derrida (1982:323) "in the name of a kind of ideal regulation".¹²

Volgens Derrida bestaan daar egter geen ideale regulering in taal nie, maar funksioneer taal eerder as 'n netwerk. Verder is daar ook geen meta-taalstruktuur, sentrum, of "sentrale" wat 'n wakende oog oor die hele netwerk hou nie.¹³ Taal is eerder soos die internet as 'n telefoonsentrale. Hierbenewens ontstaan daar ook in die taalnetwerk allerlei onnaspeurbare tekens wat, metafores gesproke, deur gapings in die net geval het, maar wat steeds in die see teenwoordig is, en wat dus altyd weer hul opwagting in die taalnet

De Man en Miller as "harde" dekonstruktioniste gereken word. Trouens, Hartman verwys na De Man, Miller en Derrida, as "boa-deconstructors". Sien Bloom (1979:ix).

¹² Sien ook Culler(1983:128) in hierdie verband.

mag maak. Hierdie onnaspeurbare tekens wat wel toevallig mag opduik, wat, met ander woorde, bestaan maar ook nie bestaan nie, skep die moontlikheid dat daar allerhande onvoorspelbare dinge in taal mag gebeur. Om hierdie rede is dit eintlik verkeerd om taalbetekenis, soos Saussure en die breë strukturalisme gedoen het, as 'n stel *verhoudinge* te reken. In Cilliers (1990:3) se woorde is taalbetekenis eerder "... the effect of play, and not *determined* by relationships. Instead of pinning it down, the interactive nature of the sign allows meaning to proliferate, to be excessive". In hierdie verband skryf Derrida (1973:101):

... the possibility of distinguishing between the sign and the nonsign, linguistic sign and nonlinguistic sign, expression and indication, ideality and nonideality, subject and object, grammaticalness and nongrammaticalness, pure grammaticalness and empirical grammaticalness, pure general grammaticalness and pure logical grammaticalness, intention and intuition, etc., is deferred *ad infinitum* ... Their possibility is their impossibility.

In kort sê Derrida dus dat daar geen ontologiese of teleologiese regulering van taal bestaan nie. Met ander woorde, daar bestaan geen teenswoordige of ontwikkelende struktuur van taal wat volkome kenbaar is nie. Dit is hierom dat partikuliere taalgebeurtenisse nie vir alle gebruikers van 'n taal onmiddellik deursigtig is nie. Slegs nadat komplekse bemiddeling plaasgevind het, met ander woorde, slegs nadat die partikuliere spel - van sê nou maar die finansiële (taal)markte - gespeel is, sal die betekenis van daardie taal duideliker word.

Omdat hierdie komplekse idee van taal sy beste uitdrukking in die skryfakte kry, gebruik Derrida in teenstelling met Saussure wat aan spreke 'n voorkeur gegee het, die voorbeeld van skryf om sy "taalmodel" op te stel. Die rede hoekom Saussure die model van praat gebruik het, is seer sekerlik omdat die deursigtigheid¹⁴ van betekenis waarna hy gesoek het, beter in die praatakte as in skryf te voorskyn kom. Dit is omdat wanneer daar

¹³ Die probleme wat met sogenaamde "letterlike" vertalings ontstaan, toon ook aan dat taal eintlik na geen sentrum buite taal self verwys nie.

¹⁴ Die term deursigtig word van Russell (1961:107-37) ontleen. Hy het dit gebruik om die meeste mense se belangrikste taalveronderstelling – sy eie inkluis - te beskryf.

gepraat word, dit wél voorkom asof daar 'n direkte verband tussen praat en betekenis mag bestaan. Mense veronderstel immers dat hulle weet wat hulle wil sê, wanneer hulle praat. Cilliers (1990:3) verduidelik soos volg: "Because the signifier and the signified are only fully united in the speaking subject, speaking is, for Saussure the true form of language. In writing, the close relationship between the speaker and his intention breaks down".

Dit is egter nie net die skrywer se *intensie* wat in die gedrang kom nie, maar ook die kommunikasie tussen twee subjekte wat met skryf in die gedrang kom. Derrida (1984:115-6) verduidelik soos volg:

The priority of spoken language over written or silent language stems from the fact that when words are spoken the speaker and the listener are supposed to be the same, pure unmediated presence ... Writing, on the other hand, is considered subversive in so far as it creates a spatial and temporal distance between the author and audience; writing presupposes the absence of the author and so we can never be sure exactly what is meant by a written text; it can have many different meanings as opposed to a single unifying one.

Omdat 'n mens dus met praat die fout mag maak om te dink dat ons daardeur 'n direkte toegang tot die "werklikheid" verkry, verkies Derrida (1976:7) om geskrewe taal as primêr te reken.¹⁵ Derrida ondergrawe dus Saussure se sogenaamde fonosentrisme omdat die netwerk-kwaliteit van taal baie duideliker in skryf as in praat beliggaam word. Derrida (1976 [1967]:7) skryf dan ook: "In all the senses of the word, writing ... *comprehends* language". Verder sê hy:

¹⁵ In hierdie verband kan 'n mens ook noem dat dit hoogs waarskynlik is dat die mens nie eers 'n volkome ontwikkelde gepraate taal gehad het voordat daar begin is om met die maak van grafiese merke, onderskeidings te tref wat betekenis geskep het nie. Dit sou eerder die geval gewees het dat die maak van grafiese merke medebepalend aan die ontwikkeling van taal in die algemeen was. Dink maar aan die primitiewe mens wat die afdruk van sy houtskool-besmeerde hande teen die wand van 'n grot bespeur en daarna na klanke soek om iets van die wonder van hierdie verdubbeling oor te dra aan ander. So gesien, moet ons afsien van die "gewoonte" om geskrewe taal as 'n tekensisteem te reken wat aspekte van 'n gegewe, allesomvattende, gepraate "langue", spieël en bewaar.

The secondarity that it seemed possible to ascribe to writing alone affects all signifieds in general, affects them always already, the moment they *enter the game*. There is not a single signified that escapes, even if recaptured, the play of signifying references that constitute language. The advent of writing is the advent of this play ...

Wat Derrida hier beklemtoon, is dat geen geskrewe term die spel van differensiasie kan ontsnap om 'n onbemiddelde, direkte betekenis te hê nie. In hierdie verband skep hy (1982 [1968] :1-27) dan ook die polisemiese woord "différance" om aan te toon hoe kompleks hierdie spel van differensiasie in werklikheid is. Buiten daarvoor dat hierdie woord polisemies is, dui dit ook op twee phoneme, naamlik "difference" en "différance".¹⁶ Een van die dinge wat Derrida hiermee wil aantoon, is dat sekere geskrewe onderskeidings nie eers sê-baar is nie;¹⁷ dat daar, met ander woorde, nie so iets soos 'n suiwer fonetiese taal bestaan nie.¹⁸ Een van die punte wat hy dus wil maak deur na foneme te verwys, is dat praat geen vaste sentrum besit wat 'n mens 'n onmiddellike toegang tot betekenis gee nie.

Derrida se woord "différance" is egter ook met ander geheimenisse gelaai. Degenaar (1987:5)¹⁹ verduidelik soos volg: "... différance ... means 'difference-differing-deferring' ". Hierdie woord dui dus op drie aspekte van taal wat Degenaar (1987:5) soos volg verduidelik:

... a "passive" difference which has already been made and is available to the subject; an act of differing which produces difference as it succeeds in situating signs differently; and an act of deferring which refers to the provisionality of distinctions and to the fact that the use of language entails the interminable interrelationship of signs.

¹⁶ "Difference" en "différance" word dieselfde in Frans uitgespreek.

¹⁷ Bladuitleg, die gevoel wat lettertypes oordra, selfs sekere vorms van punktuaasie, is verdere voorbeelde hiervan.

¹⁸ Sien Derrida (1973:133).

¹⁹ Sien ook Derrida (1973:136-7) vir 'n uitleg van "différance".

Die eerste betekenis van *différance* - teenstellings - dui op onderskeidings wat reeds getref is en 'n konvensionele sisteem geraak het. 'n Mens kan dit miskien as Saussure se "langue" verstaan. Die tweede betekenis van *différance* - om onderskeidings te tref - dui op die labiliteit van hierdie sisteem en beklemtoon die kreatiewe vermoë wat taal besit om ou onderskeidings te vergeet, maar ook om nuwe onderskeidings te tref. Die derde betekenis van *différance* - uitstel - beklemtoon weer dat daar niks waaragtigs of finaal omtrent nuwe onderskeidings is nie, en dat hierdie betekenis se weer op hulle beurt wag om ondergrawe te word. In hierdie verband sê Neal (1988:159): "Again and again Derrida shows how language never finishes meaning, for language always defers the closure of final meaning".

Buiten daarvoor dat Saussure 'n reduksionistiese skuif gemaak het deur "langue" en "parole" van mekaar te onderskei, het hy (1986:156) nog 'n reduksionistiese skuif gemaak deur twee aparte dissiplines van die sinchroniese en die diachroniese dimensie van taalstudie te wou maak. Eersgenoemde het, volgens hom (1986:156) met "the static side of our science" te make en laasgenoemde bestudeer weer die evolusie van taal. Myns insiens is dit in pas met die dekonstruksie om te sê dat sinchroniese studies wat die feit dat taalstrukture oor tyd verander, verontagsaam, gewoon 'n reduksionistiese vereenvoudiging is van hoe taal in werklikheid funksioneer. Vir Derrida mag 'n mens nooit die historiese dimensie buite rekening laat nie. In hierdie verband beklemtoon hy²⁰ dat sogenaamde "traces" of "oorblyfsels" uit die verlede, altyd die teken in sy teenswoordige betekenis vergesel. Neal (1988:150) verduidelik soos volg:

... the trace is Derrida's name for what is never there. No element in any signifying system "can function as a sign without referring to another element which itself is not simply present". Each element, in fact, is constituted by the trace within it of the elements from which it differs.

Die teken dra as 't ware die historiese verlede saam, maar het ook, in 'n onderskeiding met ander tekens, 'n teenswoordige betekenis van sy eie. Derrida (1981a:26) skryf:

²⁰ Sien Derrida (1973:142-3).

Whether in written or in spoken discourse, no element can function as a sign without relating to another element which itself is not simply present. This linkage means that each "element" - phoneme or grapheme - is constituted with reference to the trace in it of the other elements of the sequence or system ... Nothing, either in the elements or in the system, is anywhere simply present or absent. There are only, everywhere, differences and traces of traces.

'n Mens moet egter nie die fout maak om te dink dat die "trace" die oorsprong van 'n woord of betekenis is nie. Want hoewel Derrida (1976:65) sê: "*The trace is in fact the absolute origin of sense in general*", sê hy ook: "*Which amounts to saying once again that there is no absolute origin of sense in general. The trace is the difference which opens appearance ... and signification*". Ons het met ander woorde in "traces" nie met 'n outentisiteit, 'n eerste oorsaak waarop ons kan vertrou, te make nie. Derrida (1978:203) verduidelik soos volg:

No doubt life protects itself by repetition, trace, *différance* (deferral). But we must be wary of this formulation: there is no life at first which would then come to postpone, or reserve itself in *différance*. The latter constitutes the essence of life. Or rather: as *différance* ... Life must be thought of as a trace before Being may be determined as presence ... It is thus the delay which is in the beginning.

Cilliers (1990:4) verduidelik verder: "Part of the logic of *différance* is therefore the play of repetition. If the origin of the psyche, its 'essence' is constituted by trace and *différance*, there is no first time".

Terwyl die historiese dimensie van taal aan die orde is, is dit insiggewend om die konteksgebondenheid van betekenis in oorweging te bring. Waar die meeste mense sal instem dat konteks medebepalend aan betekenis is, argumenteer die dekonstruksie dat kontekste eintlik ook nie kenbaar is nie. Of, anders gestel, kontekste kan self nooit volkome versadig wees nie.²¹ "Meaning is context-bound, but no context is saturated", skryf Degenaar (1990:165). Verder sê Derrida (1982:317) dat "a written sign carries with it a force of breaking with its context, that is the set of presences which organize the

moment of its inscription". By die interpretasie van historiese, maar trouens ook teenswoordige tekste, sal die dekonstruksie dus argumenteer dat daar geen volledig deursigtige, versadigbare konteks afgegrens kan word nie. Ijsseling (1990:42) verduidelik soos volg:

Vanwege het feit dat enerzijds elke tekst een context heeft en deze medebepalend is voor de betekenis en dat anderzijds de context nooit volledig afgebakend kan worden en elke tekst uit zijn context kan worden weggehaald en daardoor andere betekenissen kan produceren, is het zo dat een betekenis nooit helemaal vastligt of vasgelegd kan worden en de betekenisproduktie altijd enigermate aan een schrijver of spreker ontsnapt.

Hoewel die historiese konteks van taal dus vir die dekonstruksie van uiterse belang is, argumenteer dit dat historiese kontekste nie volkome kenbaar of afsluitbaar is nie. Ten opsigte hiervan is dit insiggewend om 'n vergelyking tussen die strukturalistiese resepsie-estetika van Jauss (1982) en die dekonstruksie te tref. Want waar beide instem dat konteks medebepalend vir die betekenis van 'n teks of 'n taal is, impliseer die resepsie-estetika dat hierdie kontekste *afgrensbaar* mag wees. Jauss (1982:22-36) ontwikkel dan ook uit die hermeneutiek die verwagtingshorison-begrip verder deur dit spesifiek op literatuurgeskiedskrywing toe te pas. Hy tref in die besonder 'n onderskeiding tussen die eerste adressaat en die historiese adressaat, en poog hiermee om die probleem dat kunswerke vir mense uit verskillende historiese tye, ander betekenis se het, in berekening te bring. Volgens hierdie beskouing kan ons slegs 'n kunswerk of 'n geskrif "korrek" interpreteer, sê nou maar die Bybel, as ons die verwagtingshorison van bybelse tye rekonstrueer. Hoewel hierdie benadering 'n verbetering is op die idee dat die betekenis van tekste in die teks self, deursigtig teenwoordig is, sou die dekonstruksie steeds aanvoer dat hierdie "metode" ook nie kan slaag nie.

Die verlede is dus altyd herinterpreteerbaar. Ons sal byvoorbeeld nooit presies weet wat 'n woord in die verlede beteken het nie, omdat ons nooit die "ware" konteks van die

²¹ Sien Derrida (1982:310).

verlede sal kan afgrens nie, want terwyl ons die verlede naspeur, verander die hede, en soos die hede verander, raak die verlede ook weer nuut. Daarom sal die geskiedenis altyd duister bly, en alles wat ons daaromtrent sê, bloot 'n interpretasie van 'n interpretasie daarvan wees.

In hierdie verband is die breë argument dat hoewel alle betekenis en kennis konteksgebonde is, teenswoordige, historiese en trouens ook toekomstige kontekste, nooit volkome afgegrens kan word nie. Hierdie gesigpunt ondermyn alle aansprake van finale kennis van die hede, die verlede, maar trouens ook van die toekoms. Die Hegeliaanse aanspraak van 'n waaragtige historiese vooruitgang of teleologie, byvoorbeeld die idee van 'n waaragtige kuns wat korrespondeer met dit wat noodwendig moet gebeur, is hiervolgens dus bloot 'n fiksie. Hierbenewens is die idee dat 'n mens byvoorbeeld 'n korrekte interpretasie van die Christenbybel sou kon gee deur die oorspronklike konteks van bybelse tye te rekonstrueer, ook 'n fiksie - want eintlik is alles, soos ek reeds gesê het, altyd, alreeds 'n interpretasie van 'n interpretasie.²²

Saussure en Derrida verskil dus van mekaar aangesien eersgenoemde reduksionistiese skuiwe gemaak het, waar laasgenoemde kompleksiteit benadruk, en ook die belangrikheid beklemtoon van dit wat buite algemene konvensies val. Dit is spesifiek Saussure se onderskeidings tussen "langue" en "parole" en tussen 'n sinchroniese en 'n diachroniese taalstudie wat die werklike kompleksiteit van taal gereduseer het tot 'n verwringing van hoe taal in werklikheid funksioneer. Nog 'n manier om hierna te kyk, is om te sê dat hoewel beide taal as 'n tekensisteem reken, het Saussure verkies om die letterlike deursigtigheid van die sisteem te beklemtoon, waar Derrida eerder weer die spelkwaliteite daarvan beklemtoon.

Betreffende die spelkwaliteite van taal, verteenwoordig die dekonstruksie ook 'n belangrike verskuiwing ten opsigte van die "tradisionele" onderskeiding tussen

sogenaamde metaforiese, poëtiese taal en sogenaamde letterlike, filosofiese taal. In hierdie verband neem Derrida standpunt in dat filosofiese taal, geensins metaforiese spelkwaliteite kan ontsnap nie. Daarom skryf hy (1982:209): "... metaphor seems to involve the usage of philosophical language in its entirety". Neal (1988:152) verduidelik:

In *White Mythology*, Derrida demonstrates the futility of trying to expunge the trace and reveal the origin behind it. In principle, of course, concepts ought to be separable from the metaphors that express them. In fact, however, not only is such an attempt difficult, the terms and procedures to separate the two are themselves metaphorical. There is no way for metaphysical discourse, or any discourse for that matter, to free itself from rhetoric. *White Mythology* reveals even "concept", "foundation", and "theory", as metaphors.^{23 24}

Waar Saussure en die breë filosofiese tradisie dus aan sogenaamde letterlike taal 'n voorkeur gegee het, problematiseer Derrida hierdie sogenaamde "logosentriese" tradisie. In Neal (1988:175) se woorde, is die woord logosentriek "... Derrida's shorthand term for any meaning that pretends to emanate from speech, logic, reason, the Word of God, or any other absolute origin that precedes and escapes the infinite play of writing". Betreffende die opvatting van 'n oorsprong van suiwer betekenis wat die taalspel voorafgaan en reguleer, is dit insiggewend om Derrida se dekonstruksie van Aristoteles te betrag. In die *Topics* stel Aristoteles tegnieke voor waarmee 'n mens in wetenskaplike diskoerse metafore kan uitken en verklaar. Aristoteles voer aan dat indien 'n mens hierin sou slaag, dit 'n metode is om die betekenis van diskoerse absoluut duidelik te maak. Hierteenoor toon Derrida (1982:246-53) aan dat selfs die taal wat Aristoteles gebruik het om metafore te "ontmasker", metafories gelaai is: "... all the concepts which have operated in the definition of metaphor always have an origin and an efficacy that are themselves 'metaphorical'...", skryf Derrida (1982:252). Derrida benadruk hiermee dat geen taal, allermens die metafisika, die figuraliteit van taal kan ontsnap nie.

²² Derrida ontken nie dat vir die doeleindes van interpretasie betekenis tydelik omraam kan word nie, solank 'n mens net besef dat so 'n akte slegs 'n tydelike uitstel van ander interpretasie-moontlikhede is.

²³ Sien Derrida (1982:207-71).

²⁴ Sien Kearney (1986:132).

'n Mens moet egter nie die fout maak om te dink dat Derrida 'n voorkeur aan "doelbewuste" metaforiese taal soos die poësie, bo "doelbewuste" logosentriese taal soos die filosofie gee nie. Want, soos hy (1976:15) sê, is dit nie "a matter of inverting the literal meaning and the figurative meaning but of determining the 'literal' meaning of writing as metaphoricity itself". Die punt wat Derrida dus wil maak, is dat alle taal, altyd figuratief en metafores van aard is. Daar bestaan eintlik nie 'n letterlike, deursigtige, "natuurlike" taal wat direk met 'n waaragtige werklikheid korrespondeer om sodoende die oneindige spel van differensiasie te ontsnap nie. Met ander woorde, 'n taal wat die figuraliteit van taal self ontsnap of transendeer nie. Ten opsigte van hierdie onvermoë van taal om in enige absolute sin metaforiese taligheid vry te spring, skryf Hillis Miller, soos aangehaal deur Neal (1988:152): "... the only weapon against a metaphor, is another metaphor, along with an awareness of our linguistic predicament in not being able ... to declare what a thing is, except by saying it is something else". Taal het dus radikaal met die oordrag van een metaforiese taalbetekenis na 'n ander metaforiese taalbetekenis te make, en nie met die oordrag van 'n metaforiese taalbetekenis na 'n betekenis buite die taal self nie.

Laasgenoemde punt stel ons nou ook in staat om die wyse waarop Derrida die metafoor verstaan, te onderskei van hoe dit in die algemeen verstaan word. Volgens tradisionele opvattinge het die metafoor te make met 'n vergelyking tussen "letterlike" en "figuurlike" betekenis, deursigtige en onduidelike betekenis, essensiële en "dekoratiewe" betekenis, 'n oorsprongsbetekenis en 'n oorspronklike betekenis, 'n konkrete en 'n abstrakte betekenis, ensovoorts. Derrida (1984:123) skryf in hierdie verband: "The term metaphor generally implies a relation to an original 'property' of meaning, a 'proper' sense to which it directly or indirectly or equivocally refers ...". Derrida verduidelik dat die soort figuurlike of literêre kwaliteite wat hy, in teenstelling met hierdie tradisionele opvatting van metafoor, in die filosofie bespeur en ontmasker, eerder voorbeelde van "catachresis" is. Hy skryf:

... catachresis is a violent production of meaning, an abuse which refers to no anterior or proper norm. The founding concepts of metaphysics – *logos*, *eidos*, *theoria*, etc. – are instances of *catachresis* rather than metaphors as I attempted to demonstrate in *White Mythology*.

Derrida ontwikkel hierdie idee van metaforiek, omdat die tradisionele opvatting steeds 'n hiërargiese verhouding tussen twee terme impliseer, waar die een 'n voorrang geniet omdat dit 'n vermeende houvas buite die figuurlike taalspel self het.

Ter samevatting van hierdie afdeling kan 'n mens sê dat indien Derrida korrek is, het alle taal met 'n verwikkelde spel van ooreenkomste en verskille te make, waar daar geen eenduidige korrespondensie met 'n voorafbestaande ware werklikheid of betekenis bestaan nie. Anders gestel: in alle taal het ons met 'n netwerkgatige, metaforiese spel te make. Eintlik is alles dan altyd alreeds 'n metaforiese representasie van 'n metaforiese representasie. So word die radikale labiliteit van taal en betekenis dus deur Derrida en die breë post-strukturalisme aan die orde gestel.²⁵

5.4 Gevolgtrekking

Derrida sowel as die breë strukturalistiese en post-strukturalistiese beweging, beskou taal as die voorvereiste vir betekenisvolle ervarings en denke. Omdat taal egter, soos post-strukturaliste in die besonder aantoon, radikaal arbitrêr, labiel en oneindig kompleks is, is al betekenis wat ons besit 'n sentrumlose, bemiddelde, intertekstuele spel waar daar geen laaste oorsake of gevolge, hiërargieë of 'n absolute algemene redelikheid, nagespeur kan word nie. Laasgenoemde stelling, naamlik dat daar geen algemene redelikheid nagespeur

²⁵ Hoewel ek hier sê dat Derrida die radikale labiliteit van taal en betekenis aan die orde stel, moet 'n mens nie hieruit die gevolgtrekking maak dat Derrida 'n "anything goes" filosoof is nie. Dit is omdat Derrida se dekonstruksie-filosofie eerder beskou moet word as 'n gedissiplineerde, hoewel speelse metode om die aporieë of blinde kolle in die tradisionele metafisika te ontmasker. In hierdie verband maak Cilliers (1995) ook die punt dat die postmodernisme nie noodwendig 'n relativistiese, "alles-kan" ingesteldheid beteken nie. In 'n neutredop argumenteer hy dat die postmoderne, post-strukturalistiese taalmodel by feite 'n besef van die kompleksiteit van sisteme verteenwoordig, en dat dit dus eintlik 'n aanmaning is om baie versigtiger te werk te gaan voordat gevolgtrekkings gemaak word. Hoewel Cilliers se punt geldig is, is dit ook waar dat daar 'n post-strukturalistiese, postmodernisme bestaan wat die hele ingesteldheid om enigsins waaragtige kennis te wil bekom, met suspisie betrag en, en dus liever 'n ironiese blik op sake verkies.

kan word nie, word spesifiek onderskraag deur die post-strukturalistiese taalmodel se insig dat daar in taal geen "ontsnapte", positiewe terme bestaan wat as 't ware taligheid self kan ontwyk of transendeer nie.

Wat is egter die sosiale gevolge van bogenoemde opvatting van taal en betekenis vir die kuns- en kultuurlewe van ons dag? Wat is van die gevolge wat mag voortspruit wanneer mense glo dat alle oënskynlike waaragtigheid, eintlik altyd alreeds nie-waaragtige, prosesmatige konstruksies is? In die volgende hoofstuk word hierdie vraagstuk verder ondersoek.

Hoofstuk 6

Detotalisering en betekenisloosheid: toepassings en implikasies van die post-strukturalistiese taalmodel

6.1 Inleiding

As kennis en ervarings talig is, en hierdie taal self 'n onbetroubare skepping is, beteken dit betekenisloosheid? Is elke insig en ervaring eintlik illusionêr? En as ons geen direkte toegang tot waaragtige patrone besit nie, beteken dit dat alles geoorloof is? Betree ons dan 'n wêreld waar, soos Greenberg (1961:157) reeds ten opsigte van Pollock se skilderkuns opgemerk het, alle hiërargiese onderskeidings letterlik uitgeput en sonder seggenskap geraak het, en waar geen vorm van ondervinding minder of meer waardevol as 'n ander een beskou kan word nie? 'n Wêreld waar daar geen kwalitatiewe onderskeiding tussen "rap" en Beethoven, tussen Tretchikov en Manet, tussen James Joyce en Wilbur Smith getref kan word nie? Dit is in die kol om te sê dat die post-strukturalistiese taalmodel beteken dat daar geen buitepunt bestaan wat as 'n finale outoriteit in die hiërargiese evaluering van kennis, ervarings en waardes kan dien nie. Vir baie mense beteken hierdie normloosheid, dat alles betekenis verloor het. Of, anders gestel, omdat alles gelyk is, het niks meer besonderse waarde nie.

Dit is hierdie postmoderne kondisie wat Haynes (1995:45) laat skryf dat sedert 1950 moderne paradigmas soos wetenskaplike objektiwiteit, rasionaliteit en universaliteit al hoe meer vir 'n postmoderne skeptisisme, fatalisme en narcisme plek gemaak het. Sy sê dat een gevolg van hierdie verskuiwing filosofiese, teologiese en artistieke pandemonium is. Waar moderniteit 'n poging aangewend het om die verligting se ideale te verwesenlik, sê Haynes (1995:45): "... postmodernity has emerged with a profound sense of uncertainty about what it is to follow".

Noudat ek met 'n paar hale die inslag van die postmodernisme geskets het, is dit reeds duidelik dat hierdie hoofstuk 'n soortgelyke funksie as Hoofstuk 3 vervul, naamlik om verbande tussen die filosofie en die praktyk te lê. Waar Hoofstuk 3 aangetoon het hoe die moderne filosofie in die kunsteorie en -praktyk beslag gekry het, gee hierdie hoofstuk 'n oorsig van die verbande tussen die post-strukturalistiese taalmodel en die breë hedendaagse artistieke en kulturele klimaat.²⁶

Omdat die post-strukturalistiese taalmodel selfs in populêre dagblaie aandag geniet, is dit duidelik dat ons hier nie bloot met 'n professionele akademiese aangeleentheid te make het nie. So skryf Ia van Zyl (1996) dan ook in *Die Burger* dat postmoderniste daarop aandring dat "Taal ... nie by magte is om die werklikheid te benoem nie, maar verwys slegs na sigself". Verder staan daar ook in dieselfde artikel:

... die postmodernisme ... wortel in Nietzsche se stelling: God is dood. Omdat God dood is, is daar geen sentrum van waarheid nie, is alle vorme van outoriteit verdag, bestaan daar geen morele of ander waardes nie, is alles gelykwaardig en kan daar nie onderskei word tussen goed en kwaad, reg en verkeerd, hoog en laag, waardevol en waardeloos nie. "Nothing matters, anything goes", is die leuse, relativisme die wagwoord.

Dit raak vandag al hoe duideliker dat die post-strukturalistiese taalmodel gebruik kan word om aspekte van die breë hedendaagse kulturele klimaat, begryplik te maak. Dit is 'n lewensklimaat wat weens 'n gebrek aan sekerheid, dikwels 'n krisismentaliteit openbaar. Op 'n wyse raak die post-strukturalistiese taalmodel, paradoksaal genoeg, dikwels op hierdie populêre vlak die begroning van waaruit die hedendaagse grondloosheid, begrend word. In hierdie verband kan 'n mens weer eens Van Zyl (1996) se "populêre" koerantberig aanhaal:

²⁶ Dit is ook omrede hierdie hoofstuk oor die breë hedendaagse artistieke en kulturele klimaat handel, dat daar nie altyd op 'n ten volle genuanseerde wyse aan die filosofie onder bespreking aandag gegee kan word nie. Trouens, in hierdie hoofstuk gebeur dit dat weens die *populariteit* van sekere algemene misopvattinge, die interpretasies van diegene wat "misverstaan", as belangrike interpretasies beskou word.

Gewortel in hierdie filosofie [kortweg Nietzsche en die post-strukturalisme] word 'n postmoderne wêreld gekenmerk deur onder meer fragmentasie, diskontinuiteit, grensoorskryding, 'n uitbreek uit gevestigde waardes en strukture, 'n oopheid vir alles wat anders is ("heterogeniteit") en die ontkenning van sogenaamde meestersverhale ...

Bogenoemde grondloosheid is ook 'n kenmerk van die hedendaagse kunswêreld. Eintlik het ons te make met 'n paniek respons op die post-strukturalistiese taalmodel se argument dat daar eintlik geen outonome, speëlbare, partikuliere estetiese sentrum bestaan nie. Soos ek in hierdie hoofstuk sal aantoon, is dit byvoorbeeld vir baie mense moeilik om te aanvaar dat die fundamentele onderskeiding wat moderniteit tussen waaragtige skone kuns en "blote" toegepaste kuns getref het, vandag aan flarde lê. Verder sal ek ook aantoon dat dit vir baie moeilik is om te aanvaar dat geen kunstradisie op enige absolute grondslag beter as 'n ander een gereken kan word nie, en dat artistieke oordeel daarom bloot 'n kontingente magsaangeleentheid is. Met ander woorde, dit is vir baie moeilik om te aanvaar dat ons op geen universele stabiele punt buite die alledaagse verskille tussen mense kan staatmaak, om 'n estetiese oordeel te voltrek nie.

Hierdie kontingensie is egter nie slegs by die interpretasie van kuns 'n probleem nie. Want waar moderniteit dikwels, soos ook in Kant se geval, skoonheid as 'n universele, regulerende prinsiep, 'n universele taal, gereken het, beteken die postmoderne ontkenning van hierdie universele estetiese regulering, dat ons onself in alle sfere van kontingente verhoudinge sal moet vergewis. Daarom sê Foucault (soos aangehaal deur Degenaar, 1986c:45): "We must conceive of power without the king". Ons moet dus 'n poging aanwend om 'n opvatting van mag te ontwikkel waar 'n "koning" waarin alle mag gesetel is, nie meer ter sprake is nie.²⁷ En omdat een van die moderne konings, universele skoonheid, geabdikeer het, tref Conner (1992:291) die volgende vergelyking tussen die modernisme en die postmodernisme:

²⁷ Sien Foucault (1970) se bespreking van *Las Meninas*.

Where modernist aesthetics stresses that the work of art provides what T. S. Eliot ... called "a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history" postmodernist aesthetics tends to accept and even to embrace the disorderliness and complexity of the world.

Waar die moderne kunswerk uit die chaos van die lewe 'n orde probeer skep het, 'n harmonie, 'n betekenisgewende universele gevoel van samehang, is die postmodernisme meer geneig om die chaos van die lewe as 'n reële feit te konfronteer. Miskien is dit ook die rede hoekom Rauschenberg op die vraag wat die doel van sy kuns is, in Dumm (1988:216) se woorde saamgevat, die volgende antwoord gegee het: "He responded by arguing that the point of his art is to live in the world, rather than to transform it".

Ten opsigte van interpretasie vat Derrida (1972:264) die hoofverskil tussen die strukturalistiese modernisme en die post-strukturalistiese postmodernisme soos volg saam:

There are thus two interpretations of interpretation, of structure, of sign, of freeplay. The one seeks to decipher, dreams of deciphering, a truth or an origin which is free from freeplay and from the order of the sign, and lives like an exile the necessity of interpretation. The other, which is no longer turned towards the origin, affirms freeplay and tries to pass beyond man and humanism ...

Die eerste "interpretasie van interpretasie" is natuurlik dié van moderniteit en die tweede een is tipies van die breë post-strukturalisme.

Wat is egter die implikasies van so 'n gedesentreerde vryespel, van 'n netwerk sonder sentrum vir die kuns- en kultuurlewe van ons dag? In hierdie hoofstuk word twee wyses bespreek waarop die uitwerking van 'n gedesentreerde vryespel vir die hedendaagse kuns- en kultuurlewe geïnterpreteer kan word. Aan die een kant ervaar baie mense die abdikasie van die koning as bevryding en emansipasie. Aan die ander kant maak die abdikasie van die koning baie mense paniekerig, en vrees hulle dat dit tot *betekenisloosheid* mag lei. In hierdie verband praat Norris (1992:16) van 'n "... widespread cultural malaise for which 'postmodernism' is a useful diagnostic term".

Kortom: postmoderne detotalisering en postmoderne paniek en betekenisloosheid word in hierdie hoofstuk teenoor mekaar afgespeel.

6.2 *Postmoderne detotalisering*

Soos ek voorheen gesê het, kan dit wat party mense negatief as grondloosheid, relativisme en kontingensie bestempel, weer deur ander mense as bevryding en emansipasie ervaar word. Die laasgenoemde moontlikheid, die demokratisering en detotalisering van intellektuele kultuur, die opstanding van stilgemaakte stemme, is die fokus van hierdie afdeling. Dit is 'n fokus wat gebou is rondom die verwagting dat, in Sim (1992:403) se woorde, die postmoderne "distrust of totalizing theory and of notions of unity" en die postmoderne "commitment to contingency and discontinuity", die potensiaal besit om in die demokratisering en in die detotalisering van kultuur te ontplooi.

Wat detotalisering aan betref, kan ek vir my doeleindes, naamlik 'n toepassing van die post-strukturalistiese taalmodel op die kuns- en kultuurlewe van vandag, begin deur na die vorige hoofstuk en Derrida en woordpaarteenstellings terug te verwys. Derrida ontmasker graag die tradisionele metafisika deur aan te toon hoe dit telkens by sulke pare, een term tot 'n *ereterm* verhef. In hierdie verband skryf hy (1982:41):

In a classical philosophical opposition we are not dealing with the peaceful coexistence of a vis-a-vis (facing terms), but rather with a violent hierarchy. One of the terms governs the other (axiologically, logically, etc.), or has the upper hand. To deconstruct the opposition, first of all, is to overturn the hierarchy at a given moment.

Wat die dekonstruksie dus dikwels ten opsigte van sosiale emansipasie, en spesifiek ten opsigte van de-totalisering doen, is om aan te toon hoe die Westerse filosofie eintlik, sonder enige waaragtige, nie-ideologiese rede, een term van binêre pare tot 'n *ereterm* verhef het.

As voorbeeld hiervan verwys ek terug na die volgende uitspraak van Hegel (1975a:109), aangesien dit 'n goeie voorbeeld is van die punt wat Derrida maak: "For the universal does not meet in the *particular* with something absolutely *other*; the particulars are only aspects of the universal itself, and therefore the universal restores in the particular its unity with itself as universal". Dit is duidelik dat Hegel hier 'n voorkeur aan die idee van eenheid, oorsprong en universaliteit gee. As 'n mens egter nie "voorveronderstel" dat daar 'n allesomvattende universaliteit bestaan wat die botoon voer en waarnatoe alles noodwendig moet neig nie, sou 'n mens logiesgewys net sowel kon argumenteer dat daar in werklikheid slegs onhiërargiese verskille bestaan. Hierdie voorbeeld illustreer Derrida se punt dat oënskynlike waaragtigheid, eintlik altyd, alreeds, onwaaragtige, prosesmatige konstruksies insluit. Hiervolgens is alle "diep" filosofiese argumente, eintlik toutologies, want die toegeskryfte ereplek van sekere terme, is die struktuur van waaruit daar vir waaragtigheid geargumenteer word - die argumente loop eintlik telkens 'n draai om te eindig waar dit begin het.

Degenaar (1987:7) lig die volgende dualistiese pare - waarvan die eerste een in die paar tradisioneel 'n voorkeur geniet het - uit: praat/skryf, waarheid/fiksie, manlik/vroulik, bewus/onderbewuste, letterlik/metafories, betekende/betekenaar, teenwoordig/afwesig en realiteit/voorkoms ("appearance"). Ten opsigte van sosiale de-totalisering, sien die dekonstruksie sy taak as die ontmaskering van die geweld verbonde aan hierdie hiërargiese oëverblindery, om sodoende 'n demokratisering van denke in die besonder, en kultuur in die algemeen, te bewerkstellig.²⁸

²⁸ 'n Mens moet egter nie verkeerdelik die idee kry dat die dekonstruksie verskille (of spanninge) soos byvoorbeeld dié tussen 'n oorsprong en oorspronklikheid wil ophef nie. Culler (1983:150) verduidelik die dekonstruksie se posisie ten opsigte van woordpaarteenstellings soos volg:

... To deconstruct an opposition, such as presence/absence, speech/writing, philosophy/literature, literal/metaphorical, central/marginal, is not to destroy it, leaving a monism according to which there would be *only* absence or writing or literature, or metaphor, or marginality. To deconstruct an opposition is to undo and displace it, to situate it differently.

Soos Derrida woordpaarteenstellings herskryf om demokratisering te bewerkstellig, wil Lyotard weer demokratisering bewerkstellig deur die sogenaamde inkommensurabiliteit van verskillende taalspele te beklemtoon. Ek begin deur terug te verwys na Lyotard se analise van metanarratiewe wat ek in Hoofstuk 4 bespreek het. Waar ek toe nie baie aandag gegee het aan die wyse waarop sy *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge* (1984) deur die taligheid in die algemeen, en die post-strukturalistiese taalmodel in die besonder, ingelig is nie, is dit nou ter sprake. Hy (1984:3) skryf byvoorbeeld: "Scientific knowledge is a kind of discourse". Verder is dit duidelik dat hy met die woord diskoers, uiteenlopende taalspele, óf, soos hy (1984:66) dit stel, "the heteromorphous nature of language" in gedagte het. Waar, soos ek voorheen verduidelik het, moderniteit egter "groot" allesomvattende diskoerse, metanarratiewe of meestersverhale geskep het, is die belangrikste kenmerk van die postmodernisme, volgens Lyotard (1984:xxiv), 'n "incredulity towards metanarratives".

Lyotard is van die opinie dat die meestersverhale van moderniteit, geen intrinsieke waarheid besit nie, maar dat hulle bloot onwenslike, totaliserende, legitimerende diskoerse was. In hierdie verband sê hy (1984:60) dat ons postmoderne kondisie gewoon van so 'n aard is dat "We no longer have recourse to the grand narrative - we can resort neither to the dialectic of Spirit nor even to the emancipation of humanity as a validation for postmodern scientific discourse". Wat Lyotard sê, is dat ons hoegenaamd geen toegang tot die een of ander buitepunt, die een of ander telos of Archimedespunt besit wat as finale outoriteit in kulturele aangeleenthede kan dien nie. Daarom wil Lyotard die wêreld eerder, in Sim (1992:402) se woorde, sien as 'n

... multiplicity of little narratives, all of which have their own particular integrity and sense of importance, but none of which can be considered to take precedence

Die dekonstruksie wil dus ou hiërargieë herskryf en nie ophef nie. Die rede hiervoor is omdat die mens in die eerste plek betekenis geskep het deur onderskeidings te tref. Daarom is dit ewe problematies om begripsspre se *verskil* op te hef, as wat dit is om die een hiërargies bo die ander te verhef.

over any of the others. Grand narrative is held to dominate and suppress little narratives, and is therefore to be resisted.

Volgens Lyotard (1984:xxv) bestaan die werklikheid dus eintlik uit onhiërargiese, heterogene elemente wat hy, soos Wittgenstein, as uiteenlopende taalspele beskryf. Hiervolgens behoort daar geen groot, regulerende institute te bestaan nie, en behoort partikuliere verskille altyd hoog geag te word.

Daar is 'n sterk libertynse strekking aan Lyotard se denke. Dit is egter 'n strekking wat die standaard moderne opvatting van emansipasie wil herskryf. Meer spesifiek gestel, is dit omdat hy sowel die inkommensurabiliteit as die legitimiteit van afsonderlike taalspele in oorweging bring, dat selfs klassieke konsensus-politiek vir hom onaanvaarbaar is. Lyotard (1984:xxv) beweer dat 'n konsensus wat deur diskussie bereik word, eintlik die heterogeniteit van taalspele geweld aandoen. Daarom sê hy (1984:66) dat ons 'n taak het om 'n idee en 'n praktyk van geregtigheid te ontwikkel wat nie op konsensus ingestel is nie. In hierdie verband skryf hy (1984:66):

A recognition of the heteromorphous nature of language is a first step in that direction. This obviously implies a renunciation of terror, which assumes that they are isomorphic and tries to make them so.

Samevattend: Lyotard beklemtoon die uiteenlopendheid van tale en diskoerse, en dat die hegemonie verbonde aan meestersverhale en konsensus daarom vermy moet word. Hy suggereer dus dat die belangrikste morele dimensie van die postmodernisme die verwerping van die tradisionele outoriteit van meestersverhale is.

Wat spesifiek die kuns aan betref, vertaal Lyotard se analise volgens Sim (1992:402) in die verwerping van programmatiese kunsteorieë soos dié van moderniteit. In hierdie verband onderskei ek tussen twee moderne "kunsprogramme" wat vandag kritiek uitlok, en gebruik ek hierdie onderskeiding as onderafdelings in die hieropvolgende analise van die postmoderne reaksie op moderniteit. Die eerste been van hierdie reaksie, een wat 'n sinchroniese dimensie besit, is dat daar op geen enkele tydsmoment 'n kunsvorm behoort

te bestaan wat 'n ontologiese prioriteit geniet nie. 'n Kunsvorm wat, met ander woorde, daarop aanspraak kan maak dat dit die sentrum van 'n tydlose, waaragtige kuns betree het of omvat nie. Hieroor skryf Conner (1992:289) die volgende:

Postmodernist aesthetics proposes to go beyond what it perceives as the fictive and restrictive claims for unity, identity, and purity of the aesthetic object, and embraces the opposite principles of heterogeneity, hybridity and impurity. Fredric Jameson has suggested correspondingly that the passage from modernist to postmodernist aesthetics can be seen as the movement away from a "deep" aesthetic of unique personal style to a "flat" aesthetic of pastiche and the multiplication of styles.

Hiervolgens word die moderne program waar die artistieke genie, die natuuruitverkorene, op die vermeende "diep", tydlose sentrum van die kuns gefokus het, vandag vervang met 'n "vlak" vermenigvuldiging van style, 'n netwerk van "little narratives" wat almal 'n geldigheid besit. Die eerste onderafdeling wat hierop volg, met ander woorde paragraaf 6.2.1, handel dus oor die postmoderne reaksie op moderniteit se pogings om 'n artistieke ontologie vas te pen.

Die tweede moderne program wat vandag verwerp word, besit weer 'n diachroniese dimensie, aangesien die postmodernisme dikwels impliseer dat daar geen teleologiese prinsiep bestaan, of behoort te bestaan, wat die ontwikkeling van die kuns reguleer nie. In hierdie verband sê Vattimo (1988:105) die volgende:

... we are struck by the dissolution of the value of the new. This is the meaning of the post-modern ... From architecture to the novel to poetry to the figurative arts, the post-modern displays, as its most common and most imposing trait, an effort to free itself from the logic of overcoming, development, and innovation.

Vattimo verwys hier natuurlik na die moderne voortuitgangs-dinamika wat ek in Hoofstuk 2 en 3 bespreek het, en wat vandag, soos ek hieronder sal aantoon, om verskeie redes onder druk gekom het. Die tweede onderafdeling wat hieronder volg, naamlik paragraaf 6.2.2, handel dus oor die teleologiese dimensie van die postmoderne reaksie op moderniteit.

6.2.1 Die postmoderne reaksie op die idee van 'n ontologiese voorrang in die kuns

Die fundamentele onderskeiding wat moderniteit getref het tussen skone kuns wat 'n ontologiese waaragtigheid besit, en "toegepaste" kunsvorms wat óf "eenvoudig" en konserwatief was, óf bloot daarop ingestel is om 'n oppervlakkige verbruikersmentaliteit te bevredig, óf slegs as ornament, dekorasie en verfraaiing gedien het, verloor vandag aan geloofwaardigheid. Een rede hiervoor is die klem wat daar vandag op die proseskarakter van alle kennis gelê word. In hierdie verband skryf Degenaar (1986a:108) byvoorbeeld sy persoonlike waardering vir die post-strukturalistiese dekonstruksie toe aan die insig dat "... man is a meaning-giver who cannot disengage the meaning he creates from the process which brings it forth". Waar 'n ontologie die bestaan van "positiewe" terme impliseer wat die netwerk-kwaliteit van taal mag ontsnap, beklemtoon die post-strukturalisme dat ons in der waarheid slegs met 'n spel van oneindige verskille te make het.²⁹

Ten opsigte van die ontologiese onderskeiding wat moderniteit ten opsigte van sogenaamde skone kuns en ander kunsvorms getref het, praat Bürger (1990:48) van die "dialektiek van 'n grens". Wat hy hiermee bedoel, is dat: "A border has disappeared that as late as Adorno had the unquestionable status of a metaphysical principle guaranteeing the possibility of art: the border between art and the culture industry, and, simultaneously, between art and non-art". Vattimo (1988:106) maak 'n soortgelyke punt waar hy skryf: "... the post-modern experience of art appears as the way in which art occurs in the era of the end of metaphysics".

²⁹ Ter illustrasie van die proseskarakter van kennis, en spesifiek van hoe kennis en waardes verander, verwys ek die leser na die inskrywing onder walvisse ("whales") in die *Consolidated Encyclopaedia* van circa 1960. Wat 'n mens hier opval, is hoe politiek en "groen" verkeerd hierdie inskrywing vandag klink. Dit is omdat die walvis hier hoofsaaklik in terme van die aantal vate olie wat dit lewer, behandel word. So is die "Southern Right Whale" dan die *regte* walvis om te harpoen, omdat dit die meeste olie produseer.

Vandag sal Bell (1913:8) se ontologiese vraag oor wat die gemeenskaplike, partikuliere kwaliteit is wat artefakte moet besit sodat ons hulle almal as "skone" kunswerke kan klassifiseer, bloot as 'n swak vraag beskou word. Boonop sal sy (1913:8) antwoord dat "*significant form*" partikulier en universeel is, as 'n ontoereikende antwoord beskou word.³⁰ Pogings soos die wat Bell aangewend het om vir eens en vir altyd die ontologiese kwaliteit van "waaragtige" kuns vas te pen, word vandag verwerp omdat, soos Van den Berg (1989:43) tereg uitwys, die kunswerk op verskillende wyses funksioneer:

The very structural make-up of the art work, like that of any other entity, is one of functional diversity. Besides being a visual image, technical artifact and aesthetic object, the work can also function as game, symbol, expression, concept, clue, demonstration, puzzle, communication, commodity, display, protest, idol, fetish, relic, offering, testimony, celebration or credo.

Die kunswerk is hiervolgens eintlik verskillende dinge, vir verskillende mense, in verskillende plekke, op verskillende tye. Vir postmoderniste bestaan daar eenvoudig geen "meester" artistieke ontologie wat 'n absolute seggenskap besit nie - kunswerke besit slegs 'n partikuliere, lokale seggenskap en legitimiteit. So hef die postmodernisme die fundamentele onderskeiding wat moderniteit tussen skone kuns en ander kunsvorm getref het, op.

In die argitektuur het hierdie de-ontologisering, tot 'n regionale benadering aanleiding gegee.³¹ Onder andere verwerp die hedendaagse regionalisme die "ontologiese" internasionale styl van moderne argitekte soos Wright, Le Corbusier en Van der Rohe in ruil vir 'n herwaardering van konteks. Dit beteken dat die waarde van 'n gebou, nie aan 'n konteks-vrye, ontologiese sentrum, selfs nie eers aan die funksionalistiese "vorm volg funksie" teorie, gemeet kan word nie, maar dat waarde eerder aan 'n gebou se verhouding tot die lokale geskiedenis, lokale materiale, die partikuliere ligging, ander geboue, die omgewing en die mense vir wie dit bedoel is, gemeet moet word. In 'n verwysing na

³⁰ Sien Beardsley (1982:35) se verduideliking van die logiese probleme verbonde aan Bell se argument dat "*significant form*" waaragtige skoonheid verklaar.

³¹ Sien Frampton (1983).

sogenaamde kritiese regionalisme skryf Frampton (1983:21): "It [regionalisme] may find its governing inspiration in such things as the range and quality of the local light, or in a *tectonic* derived from a peculiar structural mode, or in the topography of a given site". Dit lyk dus of die postmodernisme besig is om die kulturele hegemonie verbonde aan die ontologiese voorrang wat aan bepaalde style, byvoorbeeld die internasionale styl, toegeskryf is, af te skud.

Verder is die postmodernisme besig om die idee van partikuliere, ontologiese onderskeidings tussen verskillende kunsvorms, te bevraagteken. In hierdie verband herinner ek die leser aan Greenberg (1961:139) wat van die opinie was dat "The arts are to achieve concreteness, 'purity' by acting in terms of their separate and irreducible selves". In wat bykans as 'n direkte parodie op Greenberg gelees kan word, beskryf Krauss (1983:36) die "gedesentreerde" Amerikaanse beeldhoukuns van die sestigerjare as "... what was on or in front of a building that was not a building, or what was in the landscape that was not the landscape ... sculpture itself had become a kind of ontological absence ...". Dienooreenkomstig is dit so dat nóg die landskap nóg die gebou self 'n sentrum besit, en daarom is die gebou weer dit wat agter die beeld staan wat in die landskap staan ... ensovoorts ensovoorts. Dit wil sê ons het eintlik met 'n onuitputbare, sentrumlose netwerk te make waar daar, om te herhaal, geen "positiewe" term bestaan wat hierdie netwerk ontwyk nie. Daar bestaan met ander woorde eenvoudig geen absolute, ontologiese klassifikasiewyse vir verskillende artistieke dissiplines nie.

Buiten hiervoor lyk dit of die postmodernisme ook, in Said se woorde, "die kultus van eksperte" devalueer. Met verwysing na denkers soos Kuhn (1970) en Foucault (1972) se argument dat wetenskaplikes se aansien nie teen die een of ander buitepunt of universele skaal gemeet kan word nie, maar dat hul status as eksperte afhanklik is van die graad waartoe hulle die konvensionele spelreëls nakom, skryf Said (1983:136):

The cult of expertise and professionalism ... has it that the general public is best left ignorant, and the most crucial policy questions affecting human existence are best left to "experts," specialists who talk about their speciality only, and ... "insiders,"

people (usually men) who are endowed with the special privilege of knowing how things really work and, most important, of being close to power. Humanistic culture in general has acted in tacit compliance with this anti-democratic view, the more regrettably since, both in their formulation and in the politics they have given rise to, so-called policy issues can hardly be said to enhance human community.

Wat Said sê is dat daar in werklikheid geen waardevrye, bo-talige waarheid bestaan nie, en dat die "kennis" van eksperte daarom eintlik niks meer beteken as dié van ander mense nie.

Wat die kuns aan betref, word die tradisionele status van "kunskenners" soos die kunskritikus en die "connoisseur" ook vandag bevraagteken; word hul gekultiveerde of intuïtiewe subjektiewe "kennis", gedevalueer, word die ontologiese norm wat hulle tradisioneel daar gestel het, bevraagteken. Hier kan 'n mens ook die algemene "moderne" veronderstelling dat 'n kunswerk slegs aan die korrekte metode onderwerp moet word, om die werklike betekenis daarvan te ontsluit, in oorweging bring. Effens anders gesien, kan 'n mens in ooreenstemming met die dekonstruksie, die moderne opvatting wat 'n enkelduidige, deursigtige verhouding tussen die resepteur, 'n metode van analise, en die ontsluiting van die vermeende korrekte betekenis van 'n kunswerk veronderstel het, bevraagteken. In Norris (1982:3) se woorde: "Deconstruction ... starts out by rigorously *suspending* this assumed correspondence between mind, meaning and the concept of method which claims to unite them".³²

Dit is egter nie slegs die filosofie wat die tradisionele rol van die kunskritikus herskryf nie. Dit is omdat dit selfs in tradisioneel, konserwatiewe populêre dagblaaie gebeur. Sonder dat dit noodwendig as kritiek op die postmodernisme bedoel is, skryf Van Bosch byvoorbeeld soos volg in Die Burger van Maandag 14 April 1997:

³² Sien ook in hierdie verband Smuts (1995) se studie *Theory of the Visual Arts: From Scientific Analysis to Artistic Participation*, wat handel oor die beweging vanaf die moderne siening dat wetenskaplike analise die betekenis van die kuns volledig deursigtig kan maak, tot die postmoderne besef dat die wetenskap eintlik saamspeel om betekenis te skep.

... enigiemand kan 'n kunswerk beoordeel soos hy of sy wil, en dat dit net so geldig is as die kunstenaar se oorspronklike bedoeling. Dit beteken dus dat beoordeling net so kreatief kan wees as die kunsobjek self. Die gevolg hiervan is dat niemand se mening oor 'n kunswerk superieur is bo die van 'n ander nie, dat dit ewe geldig is, hoe uiteenlopend ookal, en dat die kunskritikus se mening bloot sy eie is.

As 'n mens dink aan die mag wat moderne kunskenners soos Baudelaire, Fry, Bell, Greenberg, Morris, Ruskin, Breton, Gertrude Stein, Read, Adorno ensovoorts uitgeoefen het, is dit duidelik dat ons hier met 'n detotaliserende verskynsel te make het.

Ten opsigte van die postmoderne ontkenning van 'n ontologiese voorrang in die kuns, gaan ek nou weer Bell se vraag oor die ontologiese status van die kuns in oorweging bring. Dit is omdat Bell se vraag vandag nie slegs, soos ek voorheen gesê het, as 'n *swak* vraag beskou sal word nie, maar omdat sy vraag vandag ook as 'n subtile instrument van uitbuiting ontmasker word. Soos ek ook reeds in Hoofstuk 4 aangetoon het, argumenteer baie postmoderniste dat die blote *wil* om aan sekere artefakte 'n spesiale status as waaragtige kunswerke toe te dig, eintlik 'n instrument van uitsluiting was wat ten doel gehad het om die status quo in stand te hou. Denkers soos Lyotard en Derrida verskil dus van moderniste soos Kant, Schiller, Schelling, Coleridge en Schopenhauer wat van die opinie was dat kuns 'n ontologiese waarheid mag besit wat almal wêreldwyd kan ervaar; dat kuns 'n sogenaamde universele taal is, en daarom 'n versoenende, humaniserende sosiale uitwerking mag hê. Kant (1952:75) het byvoorbeeld gesê dat die estetiese oordeel voortspruit uit "grounds deep-seated and shared alike by all men". Hierteenoor sê Owens (1983:58): "Not only does the postmodernist work claim no such authority, it also actively seeks to undermine all such claims; hence, its generally deconstructive thrust". Volgens baie postmoderniste sal 'n mens eers werklik die "ander" in ag kan neem en 'n praktyk van geregtigheid kan ontwikkel, as 'n mens vanuit die staanspoor, in Lyotard (1984:66) se woorde, "the heteromorphous nature of language" in ag neem.

Ter samevatting: dit lyk of die ontkenning van 'n estetiese ontologie, van sogenaamde positiewe terme, 'n detotaliserende sosiale uitwerking mag hê; dat dit op die demokratisering en detotalisering van intellektuele kultuur, in die opstanding van

stilgemaakte stemme, mag uitloop. Ter illustrasie van 'n nuutgevonde sensitiwiteit ten opsigte van die "ander", kan 'n mens die volgende onskuldig bedoelde opmerking uit die sewentigerjare, oorweeg. "Abstract Expressionism", skryf Lucie-Smith (1977:49)

"seemed to mark the coming of age of American art, and the replacement of Paris by New York as the centre of the artistic universe". Vandag val 'n opmerking wat New York as die sentrum van 'n vermeende artistieke universum verkondig, reeds uiters vreemd op die oor. 'n Mens kan eenvoudig nie meer vandag hierdie tipe opmerking maak sonder om die etiket van 'n dinosaurus te ontvang nie.

6.2.2 *Die postmoderne reaksie op die idee van 'n artistieke teleologie*

Waar die konsep van teleologie vandag in die algemeen onder druk kom, word die veronderstelling dat Wes-Europa aan die voorpunt van 'n vermeende teleologie staan, vandag in die besonder bevraagteken. As Iggers (1982:63) korrek is, is dit die geval dat die Europese geskiedskrywing vanaf die sewentigerjare besig is om die "ou" moderne, eurosentriese vooruitgangsgeskiedenis te herskryf. In Iggers (1982:63) se woorde word 'n "anthropo- and Europocentric" konsepsie van die geskiedenis vandag vervang met 'n "Copernican view of history, for which rational man no longer occupies the centre of the stage and Europe appears as one among many cultures".

Ten opsigte van die kunsgeskiedskrywing sê Belting (1987:ix) weer dat die opvatting van 'n universele en verenigde kunsgeskiedenis, wat op verskeie wyses beide moderne kunstenaars en kunshistorici gedien het, vandag bevraagteken word. Postmoderne kunstenaars verseg byvoorbeeld om deel te wees van wat hy 'n "ongoing *history of art*" noem. Belting (1987:ix) sê: "Both the artist and the art historian have lost faith in a rational, teleological process of artistic history, a process to be carried out by the one and described by the other". Volgens Belting (1987:4) kan die avant garde kunsgeskiedenis, waar tegniese en artistieke innovasies kort op mekaar gevolg het, hoegenaamd nie meer geskryf word nie.

Een respons op die feit dat 'n avant garde kunsgeskiedenis nie meer geskryf kan word nie, is 'n nuwe bereidwilligheid aan die kant van postmoderne kunstenaars om ou style en beelde ("images") te verwerk. Aan die een kant het ons hier te doen met 'n herwaardering en inkorporering van tradisionele, voormoderne style. Dit val op in die plaaslike argitektuur, waar dit wat 'n aantal jare gelede afkeurend *pseudo*-Kaaps-Hollandse kitsch genoem is, vandag in die Boland sjiek geraak het.³³ In die skilderkuns dink 'n mens weer aan Blom se stillewes en Emsley se tekeninge met hul barok ligkwaliteite.

Aan die ander kant weer merk Sim (1992:403) tereg op dat die postmoderne kunstenaar in sy historiese verwerkings nie noodwendig ou tradisies eerbiedig nie, maar dikwels ou beelde parodieer. "Irony and pastiche, it had frequently been pointed out, are the staples of the postmodernist repertoire", skryf hy (1992:403). Die mees "klassieke" voorbeeld hiervan is sekerlik Duchamp se gesnorde *Mona Liza*, maar die werk van Sharp, Rivers, Warhol, Rauschenberg, Anderson en Ballagh kan ook in hierdie verband genoem word.

'n Ander respons op die feit dat die einde van die avant garde 'n vakuum agtergelaat het, is die ontstaan van 'n sogenaamde revisionistiese kunsgeskiedenis.³⁴ Hierdie kunsgeskiedenis poog onder meer om die idee van een eminente stylontwikkeling te korrigeer. Dit loop dikwels daarop uit dat kuns wat tydens moderniteit "stilgemaak" was, byvoorbeeld 'n kunsvlyt soos borduurwerk en ander toegepaste kunsvorms wat ten spyte van die avant garde se dominansie steeds voortgegaan het om partikuliere samelewingsverbande te bevestig, vandag herwaardeer word. Sulke kuns is in die verlede meesal buite bespreking gehou weens die outoritêre karakter van die hoë modernisme. Daarom word daar ook met nuwe waardering gekyk na die kuns van nie-Westerse kulture. In Suid-Afrika sien ons dit onder andere gemanifesteer in uitstallings in nasionale kunsmuseums: *The Neglected Tradition* (1988), *Images of Wood* (1989) en Pippa

³³ In 'n ander verband merk Bürger (1990:47) ook op: "A garden gnome is no longer a garden gnome". Hy verwys hier natuurlik na die verskynsel dat die tuindwergie wat moderne kitsch was, ook vandag postmoderne sjiek geword het.

³⁴ Sien Degenaar (1987).

Skotness se uitstalling oor die *San* (1997). 'n Mens dink ook in hierdie verband aan Gavin Young se boek, *Art of the South African Townships* (1988).³⁵

Een populêre artistieke dissipline wat vandag ook al hoe meer herwaardeer word, is die rolprent. Wat uit 'n hedendaagse perspektief hieromtrent byna onbegryplik is, is dat teen die middel van die twintigste eeu toe rolprente reeds 'n ongelooflike populariteit geniet het, en goeie rolprente soos Orson Welles se *Citizen Kane* reeds gedraai het, invloedryke kunskritici soos Greenberg byna geskryf het asof die rolprent glad nie bestaan nie, en 'n belangrike filosoof soos Adorno (1991:154-61) verkies het om die klem op die negatiewe aspekte van die rolprent te laat val. Dit wil voorkom of daar toe eenvoudig nog nie die ruimte geskep was om rolprente se potensiaal positief te waardeer nie.³⁶ Miskien het dit aanvanklik voorgekom asof die rolprent met sy netwerk-kwaliteit aan outentisiteit inboet. In teenstelling hiermee is ons vandag geneig om teoretici soos Greenberg en filosowe soos Adorno as konserwatief te reken. Want ten spyte daarvan dat hulle die kuns van hul protegés, Pollock en Schönberg, as progressief bestempel en waardeer het, kon hulle nie die sprong maak om die werklik rewolusionêre nuwe produksiemodusse soos die meganiese reproduceerbaarheid van die kuns, die televisie en die rolprent se potensiaal, positief op te neem nie.³⁷ In verband met die meer onlangse verlede skryf Belting (1987:55-6): "... the real nostalgics today are the champions of classical modernism. They hold fast to abstract art as a symbol of modernism without noticing that in the meantime it has 'lost its content'".

Samevattend kom dit voor asof die hedendaagse ontkenning van beide 'n estetiese ontologie en teleologie, 'n bydrae tot detotalisering en die herwaardering van stilgemaakte stemme mag maak. Hierdie dinamika het egter ook 'n negatiewe teenpool, aangesien die

³⁵ Die kuns van die sogenaamde "ander" is natuurlik nog altyd uitgestal, maar dan is dit om outonome estetiese redes gedoen, en nie vir ikonografiese inhoud en betekenis waardeer nie.

³⁶ Dieselfde het gebeur met die opbloeit van die romankuns vroeër aan die einde van die negentiende eeu.

³⁷ Sien die inleiding deur Bernstein tot Adorno se *The Culture Industry* (1991) wat hierdie saak in perspektief stel.

einde van die avant garde 'n vakuum, 'n rigtingloosheid agter gelaat het. In hierdie verband merk Crimp (1983:50) op: "... the criterion for determining the order of aesthetic objects ... has been broken, and as a result 'anything goes'". Waar "alles-kan" dan aan die een kant as die demokratisering van kultuur gereken kan word, het dit 'n negatiewe kant wat in die volgende afdeling ontwikkel gaan word.

As oorgang tot die volgende afdeling kan ek egter hier weer terugverwys na Lyotard, en meer spesifiek na dit wat Conner (1989:32-3) suggereer die ander kant, die "donker kant", van Lyotard se analise van die kontemporêre is. Ten opsigte van die hededaagse universiteite se sogenaamde legitimeitskrisis skryf Conner (1989:32-3):

The university or institution of learning cannot in these circumstances [die "talige" postmodernisme] be concerned with transmitting knowledge in itself, but must be tied ever narrowly to the principle of performativity - so that the question asked by teacher, student and government must now no longer be "is it true?" but "What use is it?" and "How much is it worth?" ... This side of Lyotard's analysis leads to the nightmare prospect envisaged by the Frankfurt school of Marxist social theorists, of a world subordinated not to a rational ideal, but to the absolutely ungoverned, principle of rationalization, the search for higher output from lower input.

Hoe lyk die sogenaamde nagmerrie wat deur die Adorno van *The Culture Industry* (1991) en Horkheimer en Adorno van *The Dialectics of Enlightenment* (1979) voorsien is, egter vandag? Was hulle profeties? Hoe lyk die ander kant van detotalisering? Is die effektiewe bestuur van betekenisloosheid vandag ons hoogste norm? Moet ons die tese van die sogenaamde dialektiek van die verligting, die tese wat Kirsten (1988:19) soos volg verduidelik, ernstig opneem?: "die moderne Europese emansipasiebeweging produseer sy negatiewe teendeel ten koste van die menslike subjek en sy vryheid".

6.3 Postmoderne paniek en betekenisloosheid

Ek begin hierdie afdeling oor postmoderne betekenisloosheid deur Kearney se "toepassing" van die post-strukturalistiese taalmodel op die hermeneutiek van die menslike verbeelding te behandel. Hy (1988:1) sê dat daar vandag ten opsigte van die

artistieke verbeelding, (bedoelende die maak van "oorspronklike" beelde of "images") 'n interessante wending aan die gebeur is. Terwyl massamedia-beelde so 'n groot rol in ons samelewing speel - soveel so dat dit vandag bykans onmoontlik is om 'n natuurtoneel vir jouself voor te stel sonder dat die een of ander reklamebeeld in die agtergrond in herinnering geroep word – kom die idee van 'n unieke artistieke verbeelding of estetiese werklikheid vandag uiters verdag voor. Trouens, volgens Kearney (1988:251) word die idee van 'n unieke, oorspronklike artistieke verbeelding vandag eerder as 'n "outdated humanist illusion spawned by the modern movements of romantic idealism and existentialism" beskou. Volgens hom bly die kollektiewe begrip fantasie egter steeds behoue. Dit is iets waarvoor individue geen beheer meer het nie. Volgens hom is Duchamp se anti-kuns en Warhol se onpersoonlike afbeeldings, sprekend van die anti-humanisme, die anti-individualiteit van ons meganistiese era.

Verder sê Kearney dat die postmoderne verbeelding deur parodie gekenmerk word. Die moderne metafoor van die verbeelding as lamp raak nou een van 'n doolhof van reflekterende, parodiërende spieëls (1988:253).³⁸ Wat gebeur het is dat "beelde" nie meer van 'n veronderstelde ware werklikheid te onderskei is nie. 'n Mens wonder byvoorbeeld of televisiebeelde nie dié realiteit is nie, en dat die lewe dit naboots nie: "... the representational image soon began to overshadow reality itself", skryf hy (1988:252).

Volgens Kearney (1988:2) bestaan daar vandag 'n diepgewortelde krisis omdat daar 'n groeiende besef is "that images have displaced the 'original' realities they were traditionally meant to reflect. The real and the imaginary have become impossible to distinguish". Volgens hom verteenwoordig die postmodernisme op 'n eienaardige wyse 'n terugkeer na die voor-moderne model van mimesis. Dit is egter nie meer die idee van mimesis as die voorstelling van 'n "diep" skoonheid wat in alle goeie dinge skuil, of piktorale mimesis, wat gedy nie. Dit is omdat mimesis nou op 'n ewigdurende imitasie van 'n imitasie neerkom: "mime without end ... Mimesis without origin" (1988:255&281).

³⁸ Steiner, soos aangehaal deur Degenaar (1986a:111), praat in hierdie verband van die "autistic echo-chambers" van die dekonstruksie.

By die postmodernisme word die idee van 'n "diep" artistieke verbeelding dus ondergrawe. "Postmodernism undermines the modernist belief in the image as an *authentic* expression", skryf Kearney (1988:3).

Dit is dan duidelik dat Kearney se analise deur die post-strukturalistiese taalmodel ingelig is ten opsigte van die onhoudbaarheid van die moderne idee van 'n partikuliere estetiese sentrum. Dit word benadruk deur die post-strukturalistiese taalmodel se aandrang dat taal of tekens of betekenaars of kunswerke na niks buite sigself verwys nie. Dit beteken dat alles, ook kunswerke, eintlik altyd 'n representasie van 'n representasie is.

Terwyl ons dan daaglik met massamedia-beelde gebombardeer word, is dit asof hierdie oorvloed enersyds alles gelyk maak en andersyds alles aan betekenis laat inboet. Tot onlangs toe nog is die uitwerking van die meganiese en elektroniese massa-reproduksie van die kuns, van beelde, volgens Crimp (1983:51-3) 'n faktor wat slegs Benjamin (1969) ernstig opgeneem het.³⁹ Crimp (1983:53) sê dat 'n

... denial of this power of photography to transform art continued to energize modernist painting through the immediate postwar period in America. But then in the work of Rauschenberg photography began to conspire with painting in its own destruction.

Crimp bedoel natuurlik nie dat mense gaan ophou skilder nie, maar impliseer dat die skilderkuns as gevolg van fotografie, en meer spesifiek as gevolg van die skilderkuns se inkorporering van fotografiese beeldmateriaal, aan outentisiteit, aan unieke humanistiese ekspressie en aan 'n algemeen geldige seggenskap, inboet. Crimp (1983:53) skryf in hierdie verband:

Through reproductive technology postmodernist art dispenses with Aura. The fiction of the creating subject gives way to the frank confiscation, quotation, excerptation, accumulation and repetition of already existing images. Notions of originality, authenticity and presence, essential to the ordered discourse of the

³⁹ Buiten vir Benjamin behoort 'n mens ook vir Adorno (1991) en Horkheimer (1979) hier uit te sonder.

museum, are undermined. Rauschenberg steals the *Rokeby Venus* and screens her onto the surface of *Crucis* ... [ensovoorts ensovoorts].

In hierdie verband reflekteer Crimp (1983:50-3) ook oor Malraux (1978) se sogenaamde museum sonder mure, en die besonder oor Malraux se fassinatie daarmee dat fotografie dit moontlik maak om die heterogene kunswerke van die wêreld soos 'n pak kaarte tot 'n homogene massa saam te skommel; om uiteenlopende artistieke style uit hul konkrete kontekste uit te pluk en in jou hande vas te vat of langs mekaar te projekteer om sodoende een en dieselfde mensheid in hierdie uiteenlopende beelde te bespeur. Crimp (1983:53) sê dat Malraux die museum sonder mure gesien het as 'n veruitwendiging van "Art as ontological essence, created not by men in their historical contingencies, but by Man in his very being".

Volgens Crimp dekonstrueer Malraux egter onbewustelik sy eie argument deur toe te gee dat dit eintlik die gesimuleerde fotografiese beelde is wat die indruk van 'n homogene mensheid skep. Dit gebeur omdat foto's kunswerke uit hul kulturele omgewing neem, almal twee-dimensioneel maak en tot dieselfde skaal, formaat, tekstuur en kleurkwaliteit reduceer. En as fotografie as selfstandige kunsvorm boonop nog self die artistieke arena betree, beteken dit, volgens Crimp (1983:51) dat "heterogeneity is re-established at the heart of the museum; its pretensions of knowledge are doomed. Even photography cannot hypostatize style from a photograph". Wat Crimp sê is dat 'n mens nie met foto's van foto's (want dan het 'n mens nog steeds net heterogene foto's) 'n onderliggende substraat, 'n algemeen geldige, partikuliere estetiese stylsentrum gaan ontdek nie.

Representasies van representasies, kunswerke wat in massa gereproduseer word en so aan outentisiteit inboet, foto's van foto's, refleksies van refleksies, parodie op parodie, die einde van oorsprong en die einde van moderniteit sê soek na dié waaragtige interne struktuur van die kuns, dit is klaarblyklik die postmoderne wêreld waarin ons lewe of ons nou daarvan hou of nie. Kunswerke is bloot artefakte wat kunswerke genoem word en wat gemeet aan konvensionele maatstawe op bepaalde tye en plekke waardering geniet. Selfs die woord "waardering" is miskien te metafisies gelaai, want het ons nie vandag

eintlik maar hoofsaaklik met fassinasie, verstrooiing en verfraaiing te make nie? Dit wat in 'n kunsmuseum tuishoort, is bloot dit wat ons kies om daarin te sit. Hierbenewens is daar eintlik geen fundamentele wyse waarop ons tussen 'n sogenaamde kunsmuseum, 'n sogenaamde kultuurhistoriese museum - en selfs 'n casino - kan onderskei nie. Hoewel hierdie soort vervaging van grense, soos ek in die vorige afdeling aangetoon het, as 'n positiewe proses van demokratisering waardeer kan word, is daar egter ook diegene wat dit met paniek betrag. So het die uitstal van "kulturele artefakte" soos kralewerk in die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum vanaf ongeveer 1985, 'n redelike storm van protes ontketen.⁴⁰

Dit is egter nie slegs kunswerke wat aan outentisiteit inboet nie, maar klaarblyklik die lewe self. Trouens, dit is nie altyd moontlik om representasies van die lewe, soos die kuns, en die lewe self uitmekaar te hou nie. Selfs die bestaan van die individuele menslike bewussyn of die unieke kreatiewe subjek, is nie altyd netjies te onderskei van die netwerk van tekens waarbinne die subjek funksioneer nie. Kearney (1988:253) verleen hieraan 'n apokaliptiese visie wanneer hy skryf dat individuele oorspronklikheid deur die sogenaamde tekstuele rewolusie gedekonstrueer word: "The humanist concept of 'man' gives way to the anti-humanist concept of intertextual play. The autonomous subject disappears into the anonymous operations of language". Omdat die individu blykbaar geen beheer oor hierdie spel het nie, ondergrawe of desentreer die post-strukturalisme die vermeende outonome kreatiewe subjek.

Ons het vandag so gewoon geraak aan die moderne opvatting dat artistieke kreatiwiteit in die individu gesetel is, trouens, op "natuurlike", geniale talent berus, dat dit vir baie mense moeilik is om 'n verskuiwing in hierdie verband te maak. Dít mag die rede wees hoekom Hans (1980:307) Derrida se sogenaamde desentrering van die subjek, negatief evalueer. In hierdie verband interpreteer Hans, Derrida soos volg: "Derrida would argue that he [die subjek] is only giving himself over to the freeplay of the network of signs,

⁴⁰ Inligting hieroor is aangeteken in die argiewe van die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum.

which is his real world in a sense, but which offers no truth or understanding in the sense of something that could be confirmed outside of the network of signs". Hierna sê Hans (1980:304): "The mind does not have any value for Derrida, since it improperly locates the infinite freeplay in a human center rather than in a decentered system of signs". Myns insiens is hierdie 'n te sterk interpretasie van die punt wat Derrida maak, aangesien Derrida nie sê dat die verstand geen waarde het nie, maar slegs dat 'n mens nooit die taligheid van die verstand buite rekening kan laat nie. Soos ek voorheen reeds aangehaal het, verduidelik Derrida (1984:125): "The subject is not some meta-linguistic substance or identity, some pure *cogito* of self-presence; it is always inscribed in language. My work does not, therefore, destroy the subject; it simply tries to resituate it". Wat egter op hierdie punt vir die doeleindes van my argumente belangrik is, is nie presies *hoe* Derrida se dekonstruksie die subjek anders situeer nie, maar dat daar baie mense soos Hans, Ellis (1989) en Dillon (1995) is wat Derrida se argumente aangaande 'n eindelose vryespel en 'n gedesentreerde netwerk van tekens waarbinne die subjek opereer, as 'n verlies aan betekenis ervaar.

Die idee dat die subjek in 'n gedesentreerde netwerk van tekens vasgevang is, kom ook sterk in die werk van Baudrillard na vore. Hy (1994:3) maak die punt dat in die teenswoordige postmoderne wêreld, daar eintlik geen fundamentele onderskeiding tussen die werklikheid en simulaties van die werklikheid getref kan word nie.⁴¹ Alles is egter nie só negatief nie, want wat ons aan outentisiteit inboet, wen ons volgens Baudrillard (1988:34) aan beheer:

... The drugstore [nuwe inkopiesentrums of "malls"] is the *sublimation* of real life, of objective social life, where not only work and money are abolished, but the seasons disappear as well - the distant vestige of a cycle finally domesticated!

⁴¹ Sim (1992:403) identifiseer McLuhan se *The Medium is the Message* (1989) as 'n voorloper van baie van die punte wat Baudrillard maak.

Hierdie kontrole, hierdie gelykmaking, is egter uiteindelik betekenisloos omdat, volgens Baudrillard (1988:34), "Everything is finally *digested* and reduced to the same homogeneous fecal matter [feacale materie]".⁴²

Sim (1992:403) sê dat Baudrillard skryf asof: "We live in a 'hyperreality' surrounded by simulacra and simulations ... and there is no longer any point in trying to engage in interpretation of texts or events". Ons moet egter nie die fout maak om die hiperrealiteit en "simulacra" as iets vals of on-eg te beskou nie.⁴³ Dit is omdat, soos Poster (1988:6) verduidelik, Baudrillard eintlik geen fundamentele onderskeiding tussen vals en eg tref nie:

A simulation is different from a fiction or a lie in that it not only represents an absence as a presence, the imaginary as the real, it also undermines any contrast to the real, absorbing the real within itself. Instead of a "real" economy of commodities that is somehow bypassed by an "unreal" myriad of advertising images, Baudrillard now discerns only a hyperreality, a world of self-referential signs.

Vir Baudrillard is daar gewoon geen sentrum of positiewe terme wat die taalspele ontwyk om ons in staat te stel om eg en on-eg van mekaar te onderskei nie. Daarom sê Poster (1988:2): "In Baudrillard's terms, 'hyperreality' is the new linguistic condition of society, rendering impotent theories that still rely on materialist reductionism or rationalist referentiality". Poster (1988:5) gaan voort om te verduidelik dat teorieë soos die Marxisme en die psigoanalise wat "vlak" verskynsels wil inruil vir 'n "diep" struktuur of sentrum, vandag onder druk kom.

⁴² Op hierdie punt kan ek myself nie daarvan weerhou om ter wille van parodie, 'n vorige aanhaling van Greenberg (1961:157) te herhaal nie:

The dissolution of the pictorial into sheer texture, into apparent sheer sensation, into an accumulation of repetitions, seems to speak for and answer something profound in contemporary sensibility ... The "all-over" may answer the feeling that hierarchical distinctions have been, literally, exhausted and invalidated; that no area or order of experience is intrinsically superior, on any final scale of values, to any other area or order of experience.

Omdat alles dan, volgens Baudrillard (1988:34), verteer en gereduseer word tot dieselfde homogene feacale materie, maak dit gewoon nie meer sin om te probeer om van dinge sin te maak nie. Miskien is al wat vir 'n mens oorbly, 'n ironiese blik op die "Mall-jollers". Of, aan die ander kant, as jy hulle nie kan klop nie, hoekom ontwikkel jy nie maar self 'n verbruikersmentaliteit nie? Hoekom nie maar aanvaar dat al die verbruikbare feacale materie rondom jou geen intrinsieke waarde besit nie, want wil 'n mens nie maar dinge hê, omdat hê, hê is nie? Hoekom nie maar deel word van ekskrementele kultuur nie? Hoekom nie maar, somer uit begeerte, help om die aarde te verteer en uit te skei as homogene feacale materie nie? "In a commodity the relation of word, image or meaning and referent is broken and restructured so that its force is directed, not to the referent of use value or utility, but to desire", verduidelik Poster (1988:1) Baudrillard se posisie in hierdie verband.

Die grondlose, ironiese ingesteldheid van Baudrillard irriteer 'n "goeie" humanistiese Marxis soos Norris (1992:22) grensloos en daarom gee hy die volgende negatiewe opsomming van Baudrillard se postmoderne wêreld:

... we might as well abandon talk of matters such as "truth" and "reality" and adapt to living in a postmodern world of proliferating language-games, signs without referents, and illusions that we could never recognize as such.

Een so 'n illusie is dan klaarblyklik die Golf-oorlog wat die onderwerp van 'n pennestryd tussen Baudrillard en Norris raak. As repliek op Baudrillard se analise van die Golf-oorlog, die eerste oorlog wat ons stap vir stap, bom vir bom, in ons sitkamers kon volg, skryf Norris (1992:15):

So the Gulf War figures as one more example in Baudrillard's extensive and varied catalogue of postmodern "hyperreality". It is a conflict waged - for all that we can know - entirely at this level of strategic simulation, a mode of vicarious spectator-involvement that extends all the way from fictive war-games to saturation coverage of the "real-world" event, and which thus leaves us perfectly incapable of distinguishing the one from the other.

⁴³ Sien Baudrillard (1994:3).

Myns insiens is hierdie 'n te sterk interpretasie van die punt wat Baudrillard maak. Ek dink nie Baudrillard sal sê dat ons glad nie kan onderskei tussen die regte oorlog en die een in ons sitkamers nie; sy punt is eerder - soos Norris later ook toegee⁴⁴ - dat die gegewe dat massa-kommunikasie dit moontlik maak dat 'n oorlog in ons sitkamers "gevoer" word, beslis 'n nuwe, vreemde dimensie aan ons tradisionele persepsies omtrent oorlog verleen. Feit is dat ons in 'n wêreld woon waar daar, by herhaling, geen positiewe terme is nie en dat dit daarom nie so maklik is om oorsaak en gevolg, werklikheid en representasie, uitmekaar te hou nie.

Omdat daar geen positiewe terme bestaan wat direk na iets buite die taal verwys nie, beklemtoon Lyotard die sisteemkarakter van kennis. Wat hy met sisteemkarakter bedoel, is dat daar niks buite die instandhouding van die sisteem self bestaan waarteen kennis en beleid ten opsigte van kennis afgestem kan word nie.⁴⁵ Daarom, sê Lyotard (1984:48), "... higher learning will have to continue to supply the social system with the skills fulfilling society's own needs, which center on maintaining its internal cohesion". Hy (1984:52) verduidelik verder:

The idea of an interdisciplinary approach is specific to the age of delegitimation and its hurried empiricism. The relation to knowledge is not articulated in terms of the realization of the life of spirit or the emancipation of humanity, but in terms of the users of a complex conceptual and material machinery and those who benefit from its performance capabilities. They have at their disposal no metalanguage or metanarrative in which to formulate the final goal and correct use of that machinery.

Hoewel Lyotard sê dat daar geen metataal of metanarratief bestaan waarin finale doelwitte geformuleer kan word nie, het hy tog voorheen op 'n neerhalende wyse

⁴⁴ Sien Norris (1992:22-23).

⁴⁵ Volgens Hatch (1983:115-6) maak die antropoloog White (1975:3-13) 'n soortgelyke punt:

... he came to the opinion that culture does not serve the interests of mankind at all, for it is orientated rather toward its own perpetuation. Institutions function to maintain the cultural system, and they may do great harm to human beings in the process. A culture that is highly stable and viable may be miserable to live in.

gesuggeer dan een koning nog nie geabdikeer het nie, koning midas: geld! Hy (1984:45) skryf: "No money, no proof - and that means no verification of statements and no truth. The games of scientific language become the games of the rich, in which whoever is wealthiest has the best chance of being right". Met ander woorde daar is niks, geen betekenis buite die geld-mag-spel, wat as arbiter in sake van reg en verkeerd kan optree nie. Dit is te verstane dat hierdie skeptisisme baie mense paniekerig maak.

Trouens, so paniekerig dat hulle schizofrenies raak, egter nie op die ou moderne wyse waar hulle kontak met hulself en die realiteit verloor nie, maar op 'n gedesentreerde, post-strukturalistiese wyse. In hierdie verband is die psigoanalise, (1988), ter sprake, en in die besonder sy sentrale uitgangspunt dat die onderbewuste soos taal gestruktureer is.⁴⁶ Hier moet 'n mens onmiddellik byvoeg dat die taalmodel wat Lacan voorstaan, soortgelyk aan dié van die post-strukturalisme is, en spesifiek ten opsigte van 'n ontkenning van die tradisionele hiërargiese diep/vlak-onderskeiding.⁴⁷

Wat ek hiermee bedoel, is dat baie tradisionele taal- en kennismodelle dit gemeen het dat daar 'n diep, maar versluisde *onderliggende* struktuur of substraat bestaan wat in 'n oppervlakstruktuur 'n neerslag vind. Hierdie oppervlakstruktuur bevat dan 'n vermeende versluisde kode vir die ontsluiting van die waaragtige diep struktuur. Dink byvoorbeeld aan Kant se noumenele werklikheid met sy estetiese manifestasie, Hegel se "gees" wat in die mens veruitwendig raak, Marx se materiële substraat met sy politiek-kulturele superstruktuur, Saussure se "langue" en "parole", Freud se "diep" onderbewuste met sy neurotiese simptome, en aan Chomsky (1957) se genetiese universele taalstruktuur wat in al die verskillende tale van die wêreld manifesteer. Hierteenoor, en in lyn met die post-strukturalisme, bestaan daar vir Lacan geen diep, universele, "normale", maar versteurde onderbewuste wat in neurotiese simptome manifesteer nie. Vir Lacan is die simptome

⁴⁶ Sien Kearney (1988:256).

⁴⁷ Hoewel Jameson (1983:118-9) Lacan se taalmodel as ortodoks strukturalisties reken, gee hy egter 'n betreklike radikale interpretasie van die strukturalisme. Naamlik dat dít sowel die onderskeiding tussen betekenaar en betekende as die onderskeiding tussen die taal en 'n realiteit buite die taal self, opgehef het.

die siekte, die betekenaar die betekenis en die beeld die werklikheid. Omdat daar dus geen "diep", normale menslike siel bestaan nie, kom die hele idee van fundamentele normale en abnormale gedrag, by Lacan (1977) in die gedrang.

En die beste manier waaraan ek kan dink om Lacan se psigologie te konkretiseer, is aan die hand van Gouws (1988) se parodiëring van die postmodernisme wat handel oor die lewensverhaal van Bok Visagie, die "Protean All-South African hero of Postmodernism". Aanvanklik skryf Bok se terapeut uit 'n tipiese moderne psigo-analitiese raamwerk Bok se geestes-probleme toe aan "a case of loss of identity ... his ego needs strengthening so that he can have a healthy and integrated personality" (1988:314). Twaalf jaar verloop waarin Bok van die buitewêreld afgesny is voordat hy weer dieselfde terapeut sien. Nou word sy "oënskynlike" geestes-probleem, toegeskryf aan

... the effect of clutching at the straw of personal identity. Seeing the ego as the center from which life and one's environment can be controlled is futile. Desire should be liberated and the fear of madness abandoned. The stifling norm of the healthy, integrated personality should give way to the cultivation of the schizophrenic ideal (Gouws, 1988:315).

Dit is dus duidelik dat Bok se terapeut in die tussentyd 'n post-strukturalistiese transformasie ondergaan het. Vir die doel van my argument, is dit egter nie nodig om al die subtiliteite van die hedendaagse psigoanalise te peil nie, maar kan ek volstaan deur te sê dat die blote feit dat vooraanstaande denkers vandag die fundamentele onderskeiding wat moderniteit tussen normaal en abnormaal getref het, bevraagteken, baie mense paniekerig maak.⁴⁸

Hier is dit ook interessant om die verband wat Jameson tussen schizofrenie en die postmoderne kuns lê, in oorweging bring. Jameson (1983:119) begin deur aan te stip dat Lacan schizofrenie as die ineenstorting van die verhouding tussen betekenaars bestempel: "... schizophrenic experience is an experience of isolated, disconnected discontinuous

⁴⁸ Die omgekeerde is egter ook waar, aangesien daar mense soos homoseksuele is, wat die insig dat daar geen normale menslike gedrag bestaan nie, as 'n bevryding ervaar.

material signifiers which fail to link up into a coherent sequence". Verder sê Jameson omdat die schizofreen se taalkonsep ineengestort het, hulle weinig konsep van tyd, van 'n verlede, 'n hede en 'n toekoms het. Jameson (1983:120) toon aan dat hoewel hierdie kondisie die hede meer intens, meer materieel, mag maak, die schizofreen hierdie soort intensiteit in werklikheid as 'n angstige verlies ervaar. Hierna lê Jameson (1983:121) verbande tussen hierdie soort schizofreniese ervaring en die postmoderne ervaring van kuns:

Anyone who has listened to John Cage's music may well have had an experience similar to those just evoked [die schizofreniese ervaring]: frustration and desperation – the hearing of a single chord or note followed by a silence so long that memory cannot hold on to what went before, a silence then banished into oblivion by a new strange sonorous present which itself disappears. This experience could be illustrated by many forms of cultural production today.

Soos Jameson tereg argumenteer, het baie mense vandag ervarings met kuns wat hulle aan sowel die kunstenaar as hul eie geestesgesondheid laat twyfel.⁴⁹

Op 'n meer populistiese trant as Kearney, Crimp, Derrida, Baudrillard, Lyotard, Lacan en Jameson is Kroker, Kroker en Cook se sogenaamde *Panic Encyclopedia* (1989) 'n gedesentreerde katalogisering van 'n wêreld waar die konkrete werklikheid en 'n gesimuleerde werklikheid nie altyd uitmekaar gehou kan word nie. Die titel, *Panic Encyclopedia*, kan geles word as 'n parodie op moderne ensiklopedies soos dié van Diderot en Hegel waar die werklike heterogeniteit van die wêreld letterlik tot 'n homogene, totalistiese eenheid *saamgebind* is.⁵⁰ In teenstelling hiermee is die *Panic Encyclopedia* 'n parodie op die idee van "gesentreerde" kennis.

Wat egter hierdie skynbaar onwillekeurige versameling onderwerpe soos "panic politics", "panic sex", "panic art in ruins", "panic jeans", "panic computer capitalism"; ensovoorts

⁴⁹ Ek het eenkeer 'n spotprent gesien, ek kan nie onthou waar nie, waar 'n kunstenaar op 'n dramatiese wyse verkondig dat hy skilder soos hy *voel*, en waar een persoon in die gehoor onderlangs vir 'n ander sê dat die kunstenaar duidelik nie te goed voel nie.

⁵⁰ Diderot se ensiklopedie het vanaf 1751 tot 1752 verskyn en Hegel s'n vanaf 1817 tot 1827.

op 'n paradoksale wyse saambind, is die gemeenskaplike ondermyning en afwesigheid van tradisionele sentrums. So byvoorbeeld is *Panic Hamburgers* (119): "No longer hamburgers under the old (modernist) sign of nutrition, but just the opposite.

Hamburgers which have been aestheticized to such a point of frenzy and hysteria that the McDonald's hamburger has actually vanished into its own sign".

In die inskrywing onder *Panic Jeans* (131) word die homofone "jeans" en "genes" teenoor mekaar opgestel en word voorgestel dat die ou slagspreuk van sogenaamde "Eugenics", naamlik, "Its all in your genes", vandag 'n wending ondergaan het sodat alles vandag in jou "jeans" sit. Jou seksualiteit, jou identiteit, met ander woorde jou uniekheid, besit vandag geen genetiese of psigiese diepte nie, maar sit eintlik in dit wat jy aan jou bas dra, in die beeld wat jy kies om uit te straal. Weens assosiasie met die oorspronklike werkersklas denimbroeke, verleen die "regte" soort ontwerpersjeans boonop nog aan sogenaamde "New Left" juppies, nie 'n werklike outentisiteit nie, maar 'n *aura* van outentisiteit. Trouens, as ons die modehuise moet glo, bewerkstellig ontwerpersjeans 'n versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid, tussen egtheid en vooruitstrewendheid. Die verskynsel dat baie mense vandag lewe asof "image" alles beteken, is genoeg om ander mense paniekerig te maak.

En as ek op die trant van Kroker, Kroker en Cook se *Panic Encyclopedia*, self in 'n tesis 'n bietjie paniekerig mag raak, kan ek 'n paar inskrywings van my "eie" maak.

Inskrywings oor paniek "byderwetse Victoriaanse wonings",⁵¹ paniek egte nagemaakte leer, paniek beplande vroegtydige uitslyting, paniek nuutgeboude ruïnes, paniek jeans met ontwerpersgate, paniek suksesvolle egskeidings en paniek gesimuleerde kolonialisering.⁵² 'n Paniek juweel in hierdie verband is Avroy Shlain se vitamine aanvulling wat volgens die etiket, "beauty from within"-verseker. Waar ou moderne innerlike skoonheid verband

⁵¹ Sien *Die Burger*, 22 November 1997, Kaapse Eiendomme, pagina 1, waar dit as opskrif verskyn het.

⁵² In laasgenoemde geval verwys ek na die vindingryke Amerikaner wat die maan geannekseer het en nou erwe deur die internet verkoop.

gehou het met die reinheid en suiwerheid van jou innerlike psige, is postmoderne innerlike skoonheid 'n pil wat jy sluk om jou uiterlike te verfraai.

Wat van paniek burokrasie? Dit gebeur wanneer die gesimuleerde weergawe van die werklikheid, die rekords, 'n groter seggenskap as die werklikheid self besit. Of, in post-strukturalistiese terme gestel, waar die betekenaars meer seggenskap besit as dit wat dit beteken, of waarna dit veronderstel is om te verwys. 'n Goeie voorbeeld is dié van die vrou wat die stryd van (en vir) haar lewe moes aanknoop om die owerhede daarvan te oortuig dat haar doodsregistrasie bloot 'n administratiewe fout was.⁵³ Hoewel hierdie voorbeeld miskien nie 'n goeie voorbeeld van betekenisloosheid is nie, is dit wel 'n goeie voorbeeld van hoe burokrasie "letterlik" die lewe uit jou kan tap.

Alles is egter nie heeltemal so donker nie, want as die rekenaar jou nie vroegtydig dood verklaar nie, sal die mediese wetenskap jou tog aan die lewe hou. Wat paniek genetiese ingenieurs aan betref, is nou na die kloning van die skaap, Dolly, onlangs 'n groot deurbraak met die kloning van koplose paddavissies behaal. Dit is glo die begin van die lyfbank; ingerygde lywe sonder koppe, 'n plek waar jy doelgekloonde, verwerpingsvrye, ontwerpsonderdele vir jou uitgeslyte gewrigte, jou voosgerookte longe, jou sirosiese lewer en jou aangepakte are kan bekom.

Wat jou kosmetiese uiterlike aan betref (want dit is tog maar wat jy eintlik is), dink net aan die voordele wat die lyfbank inhou: kopveloorplantings vir 'n nuwe haredos, parmantige opstaan borsies wanneer die oues afgemat is, fyngeskulpte nuwe oortjies, en 'n nuwe penis wanneer Viagra te flou geword het. Hoekom egter nog pynlike operasies ondergaan? Maak eerder vroegtydig 'n paar spaar klonings van jouself en hou hulle op ys om te ontdooi vir wanneer die ou jy besig is om die gees te gee. En in jou kloniese veelvuldigheid kan niemand jou ook nog van moderne subjek-gesentreerdheid beskuldig nie.

⁵³ Sien die artikel "There's life in me yet, 'dead' granny tells court in battle for her pension" wat in die *Sunday Times* van 23 November 1997, pagina 3, verskyn het.

Kom ons keer egter terug tot die lyfbank wat 'n paar ander interessante moontlikhede inhou. As jy byvoorbeeld nie lus het vir die komplikasies van 'n verhouding nie, kan jy sommer, sonder die beskuldiging van seksuele uitbuiting, vir jou 'n lewende, koplose lyf bed toe sleep. As dit boonop nog 'n kloning van jouself is, bereik jy die toppunt van monoseksuele narcisme en simulاسie. En as ons klaar is met x-graad seks, is daar nog x-graad geweld ook. Dink net wat 'n mens met sulke lywe in die filmbedryf kan doen; die ongelooflike realisme waarmee lyflike teistering en mutulering gepresenteer kan word - en as jy 'n "egte" pervert is, sou jy selfs simulاسies van sogenaamde "snuff"-films kon maak. Pasolini se *Salo* sal dan na 'n Sondagskoolpiekniek lyk.

Die gesimuleerde lywe daar gelaat; die slotsom van die bostaande paniek inskrywings is paniek betekenis. Paniek betekenis soos wat reeds in die sestiger-jare op 'n Mad-tydskrif-plakker verskyn het, wat, as ek my reg herinner, gesê het: "A family that *oonts* together *groonts* together". In hierdie "sê-ding" met sy vryswewende betekenaars het die predikaat so astrant geraak, dat alle betekenis verydel is. As 'n mens egter nie met outydse, moderne humanistiese kommunikasie gepla is nie, is die sterk punt van hierdie stelling weer dat 'n mens dit kan laat beteken wat 'n mens wil - 'n oneindige vermenigvuldiging van "betekenis" is moontlik: "you figure it out yourself". Of, soos Baudrillard sou sê, meer en meer faecale materie is moontlik.

Ek het nou met hierdie "absolute" absurde, paniek voorbeelde, die ander kant, die alles-kan kant, die ironiese-blik-op-sake kant, die apatiese kant, die effektiewer-produksie-van-meer-en-meer-nonsens kant, die tyd-te-spaar-om-meer-en-meer-betekenislose-dinge-te-doen kant, die nihilistiese kant van die postmodernisme geskets. Miskien is dit hierdie kant van die postmodernisme wat Habermas (1983:3-15) genoep het om te argumenteer dat die postmodernisme besig is om die onvoltooide projek van die verligting, vroegtydig af te sluit.

6.4 *Gevolgtrekking*

Ter afsluiting lyk dit of daar ten opsigte van 'n postmoderne etiek, twee interpretasies moontlik is. Aan die een kant kan dit as detotaliserend gereken word omdat dit bestaande "kennis" problematiseer. Want as 'n mens suspisieus ten opsigte van bestaande kennis staan, en sogenaamde "kennis" sekere klasse, geslagte en rasse bevoordeel het, dan mag sogenaamde kennisverdeling op detotalisering en emansipasie uitloop. Dan mag die dekonstruering van bestaande kennis en praktyke 'n bydrae lewer om stilgemaakte stemme terug in die spel te bring.

Aan die ander kant, en spesifiek in die lig daarvan dat die breë postmodernisme aandrings dat taal die vermoë besit om sy eie struktuur te ondergrawe, kan die gevolgtrekking gemaak word dat die postmodernisme op kennisverdeling neerkom en daarom tot betekenisloosheid mag lei. Kirsten (1988:22) suggereer dít waar hy sê dat die postmodernisme lei tot "'n desublimering van die rede, 'n desentrering van die subjek, 'n detotalisering van die geskiedenis, en les bes, ... 'n dekonstruksie van die filosofie".⁵⁴ Meer op die kuns gerig skryf Belting (1987:56) weer die volgende:

One must live with this pluralism of styles and values which apparently characterizes our society, if only because there is no exit in sight. Where before the loss of tradition was lamented, today the loss of the modern is lamented.

Soos ek dan in hierdie hoofstuk aangetoon het, mag die post-strukturalistiese taalmodel óf tot emansipasie óf tot betekenisloosheid lei.

Dienooreenkomstig sê Kearney (1988:358) dat die tyd ons sal leer of die postmoderne oefeninge in parodie gelees moet word as simptome van 'n "trapped mind which knows it can no longer create something new" en of dit eerder gelees moet word as "an

⁵⁴ Kirsten (1988:31) skryf ook: "Na die verval van die meestersverhale van die Moderne, word daar met die vasstelling van 'n bodemlose fragmentasie volstaan". Hierdie formulering interesseer my omdat 'n mens dienoooreenkomstig die sogenaamde kultus van eksperte as 'n gefragmenteerde versameling bodemlose putte kan voorstel.

anti-elitist desire to democratize intellectual culture by making it available to a popular audience". Soos Kearney egter goed weet, gaan tyd ook nie 'n finale antwoord gee nie. Dit is omrede die verstand ook in *tyd* vasgevang is. Kearney (1988:358) gee egter self 'n bykomstige kinkel ("twist") aan hierdie probleem wanneer hy vra of die postmodernisme gelees moet word as die "Twilight of Great Art or as the clearance of a space where alternative modes of communication may emerge". Dit is hierdie idee van alternatiewe kommunikasiemoontlikhede - wat myns insiens heelwat verskil van die demokratisering van kultuur - wat my interesseer. Dit is hoofsaaklik omdat ons hier met 'n derde opsie te make het, waar nie slegs stilgemaakte stemme terug in die spel gebring word nie, maar waar nuwe stemme wat nog nie bestaan nie, ook 'n bestaansreg gegun word; waar 'n ruimte vir die ontplooiing van dit wat ons nie kan voorsien nie, gelaat word.

As Degenaar korrek is, is hierdie opsie egter ook deel van die post-strukturalistiese dekonstruksie, aangesien hy (1986a:108), soos ek voorheen gesê het, die dekonstruksie waardeur vir die insig dat "... man is a meaning-giver who cannot disengage the meaning he creates from the process which brings it forth". Die mens is 'n betekenis-gewer, 'n skeppende wese. En omdat die beste "model" wat ons van menslike betekenisgewing het, *taal*, volgens die post-strukturalistiese taalmodel radikaal metafories is, het ons hier met 'n derde, skeppende, metaforiese perspektief op kuns, waarheid en betekenis te make.

Hierdie laaste metaforiese alternatief, is ook sterk in Lyotard se analise van die postmoderne kondisie aanwesig - hy noem dit paralogie. In sy post-strukturalistiese woordeskat, beteken dit 'n ruimte om buite die spelreëls te mag optree; om nie net binne die spelreëls te argumenteer met die doel om uiteindelijke konsensus te bereik nie, maar om 'n ruimte te laat vir 'n wysiging van die reëls van die spel self. In hierdie verband skryf hy (1984:43):

... there are two different kinds of "progress" in knowledge: one corresponds to a new move (a new argument) within the established rules; the other, to the invention of new rules, in other words, a change to a new game.

Lyotard (1984:61) sê dat paralogie van vindingrykheid onderskei moet word, aangesien vindingrykheid doelbewus aangewend kan word om die bestaande "sisteem" meer effektief te maak. Hierteenoor is paralogie, in Lyotard se woorde (1984:61) "a move (the importance of which is often not recognized until later) played in the pragmatics of knowledge". Lyotard (1984:67) beweer verder dat 'n postmoderne etiek aan die een kant "the desire for justice" moet nastreef, terwyl dit aan die ander kant ook aan "the desire for the unknown" moet voldoen.⁵⁵

Ter afsluiting van hierdie hoofstuk, gee ek 'n kort voorskou van die res van hierdie tesis. In die hieropvolgende hoofstuk behandel ek Nietzsche en Heidegger met drie doelstellings voor oë: Die eerste doel is om aan te toon hoe beide korrespondensie-denke gedekonstrueer het en in die plek daarvan die taligheid van ons menslike kondisie beklemtoon het. Die tweede doel is om verbande te lê tussen die wyse waarop hulle "taligheid" aan die orde gestel het en die breë post-strukturalisme. Die derde doel is om aan te toon dat hul talige opstellings in der waarheid as 'n positiewe, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering geïnterpreteer kan word. Op hierdie wyse toon ek dan deur Nietzsche en Heidegger aan dat die postmoderne dekonstruering van korrespondensie-denke, nie slegs as kennisverydeling geïnterpreteer hoef te word nie, maar dat dit ook as 'n positiewe, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering verstaan kan word. In die slothoofstuk daarna, herinterpreteer ek Kant en Hegel met die doel om in verband met die laasgenoemde metaforiese perspektief, Nietzsche, Heidegger en Derrida, maar trouens ook die breë postmodernisme, se aansluiting by, en afhanklikheid van hierdie twee "moderne" denkers aan te toon. So sluit ek dan die sirkel van hierdie "tesis-spel" in 'n tydelike punt van rus af.

⁵⁵ Lyotard gee selfs 'n tentatiewe skets van hoe so 'n politiek daar moet uitsien. Een van sy (1984:67) voorstelle is : "... give the public free access to the memory and data banks. Language games would then be games of perfect information at any given moment ..." 'n Mens wonder of die internet nie 'n stap in hierdie rigting is nie.

Hoofstuk 7

Die neerlê van die korrespondensie-spieël en die opneem van die "talige" alternatief: Nietzsche en Heidegger

7.1 Inleiding

Die meeste kontinentale denkers wat die na-romantiese, outonome moderne kuns ernstig opgeneem het, was daarvan oortuig dat die tradisionele metafisika voltrek was. Vir die doeleindes van my argument, beteken dit dat hulle van die opinie was dat daar geen bosiintuiglike ding as sulks, ware werklikheid, natuurlike patrone, óf tydlose artistieke sentrum bestaan nie, en dat ons daarom die korrespondensie-spieël moet neersit. Terwyl die breë moderne artistieke praktyk aan die een kant, soos ek in Afdeling A aangetoon het, die korrespondensie-idee van waaragtigheid so "deurkuns" en "deurdink" het dat hierdie "lyn" sigself mettertyd van seggenskap ontledig het, het dit aan die ander kant tegelykertyd 'n alternatiewe, talige interpretasie van kuns, waarheid en betekenis help ontwikkel. Wat laasgenoemde "lyn" aan betref, dink ek in die besonder aan denkers soos Kierkegaard, Nietzsche, Sartre, Merleau-Ponty, Heidegger, Adorno en Gadamer, en aan kunstenaars soos Van Gogh, Kandinsky, Klee, Picasso, Giacometti, Miró, Bacon ensovoorts. Hierdie denkers en kunstenaars het myns insiens nie slegs bygedra om 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering aan die orde te stel nie, maar het ook deur "lewendige" metaforiese werking gehelp om ons te maak wat ons vandag is.

In die Inleiding het ek verduidelik dat indien die Kontinentale-tradisie in sy refleksies oor die moderne kuns, gehelp het om 'n talige interpretasie van kuns, waarheid en betekenis daar te stel, dit gewoon foutief sou wees om die sosiale uitwerking van so 'n tradisie aan totalisering te koppel. In hierdie hoofstuk behandel ek Nietzsche en Heidegger as

eksemplare van kontinentale denkers wat gehelp het om 'n optimistiese, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering te ontwikkel.

Hoewel ek Nietzsche en Heidegger in aparte afdelings behandel, toon ek tog Heidegger se aansluiting by, en afhanklikheid van Nietzsche in die afdeling oor Heidegger aan. Verder gebruik ek 'n soortgelyke struktuur in albei afdelings, naamlik om eers aan te toon hoe beide korrespondensie-denke geïmplementeer het, en om tweedens aan te toon hoe hulle in die plek van korrespondensie-denke, 'n talige perspektief van kuns en sosiale verandering aan die orde gestel het. Verder toon ek aan dat in hulle opstellings van taligheid, 'n metaforiese spel tussen oorsprong en oorspronklikheid 'n sentrale rol gespeel het. Wat ek nog verder in hierdie hoofstuk aantoon, is 'n belangrike klemverskil in die wyse waarop Nietzsche en Heidegger oor oorsprong en oorspronklikheid gedink het. Dit is naamlik dat hulle onderskeidelik aan óf *oorsprong* óf *oorspronklikheid* 'n voorkeur gegee het. In Nietzsche se geval geniet 'n *oorspronklike* toekoms waarin sintuiglikheid en die paralogiese 'n belangrike rol vervul, 'n voorkeur. In Heidegger se geval geniet die *oorsprong* van taal weer 'n voorkeur. Soos later duidelik word, is my persoonlike uitgangspunt dat ons nie aan die een of die ander van hierdie pole 'n voorkeur behoort te gee nie, of dat ons die verskil tussen hierdie twee dinge moet probeer wegdink nie, maar dat ons eerder moet probeer om oorsprong en oorspronklikheid op 'n onhiërargiese wyse saam te dink.

7.2 Nietzsche en sy dekonstruksie van korrespondensie-denke deur die wil'tot mag as kuns

Hierdie afdeling handel oor Nietzsche se stryd teen metafisiese, korrespondensie-denke, en hoe hy in die plek daarvan sintuiglikheid, lyflikheid, eintlik maar die *lewe*, opstel. Vanuit die staanspoor kan 'n mens hier aanstip dat die lewe vir hom (1967b) deur die "wil tot mag" gekenmerk word. Daarom sê hy (1967b:550): "*This world is the will to power - and nothing besides! And you yourselves are also this will to power - and nothing*

besides!".⁵⁶ Nietzsche vervang dus die tradisionele korrespondensie-spieël met die idee dat 'n wil tot mag 'n algemene geldigheid mag besit. Verder speel kuns 'n belangrike rol in Nietzsche se stryd teen korrespondensie-denke, aangesien die kuns vir hom by uitstek met die wil tot mag, met ander woorde, met sintuiglikheid en lyflikheid te make het: "If we subtracted all intestinal fever from lyricism in sound and word, what would be left of lyrical poetry and music?" vra hy (1967b:427). Vir Nietzsche (1967b:452) is sintuiglike kuns "the great means of making life possible, the great seduction of life, the great stimulant of life". Buiten daarvoor dat hierdie afdeling aantoon hoe Nietzsche korrespondensie-denke problematiseer, toon dit ook aan hoekom Nietzsche die kuns só hoog ag, naamlik as dit wat die lewe draaglik maak.

'n Mens kan begin deur aan te stip dat Nietzsche se wil tot mag as 'n absolute ontkenning van Plato se ware werklikheid met sy *ideale vorms* geïnterpreteer kan word.⁵⁷ Vir Nietzsche bestaan daar eenvoudig geen goddelike voorsienigheid, "ding as sulks", natuurlike, biologiese of fisiologiese patrone, of 'n historiese determinisme wat die mens vir eens en vir altyd kan peil om permanente waaragtigheid te bekom nie. Met ander woorde, daar bestaan hoegenaamd geen kenbare "bloudruk" nie, geen waaragtige korrespondensie met 'n waaragtige werklikheid nie, maar slegs 'n wil tot mag.

Dit is hierom dat Nietzsche (1967b:301) die sogenaamde ding as sulks ironiseer deur soos die breë post-strukturalisme, die konteksgebondenheid van kennis te benadruk: "But even supposing that there were an in-itself, an unconditioned thing, it would for that very

⁵⁶ Tipies van Nietzsche se ikonoklastiese inslag, eksperimenteer hy in boeke soos *The Genealogy of Morals* (1956 [1887]) met dit wat hy 'n "transvaluation" van waardes noem. Hierdie trans-evaluering en oorkomming van tradisionele waardes en waarheid soos dit in die maatskappy "leef" en in die metafisika "gespieël" is, is reeds voorberei in werke soos *The Gay Science* (1974 [1882]), *Beyond Good and Evil* (1955 [1886]), en word later in *The Will to Power* (1967b [1901]) voortgesit. In hierdie boeke ondersoek hy 'n wêreld waar geen vermeende rasonale waarheid 'n bevoorregte posisie geniet nie, en waar tradisionele norme dus alle aanspraak op 'n algemene geldigheid verloor het.

⁵⁷ Sien Edwards (1990:21) in hierdie verband waar hy onder meer sê: "On Heidegger's reading, Nietzsche's affirmation that reality is will to power is his absolute denial of the Platonic true world in all its forms".

reason be unknowable! Something unconditioned cannot be known; otherwise it would not be unconditioned!" Volgens Nietzsche is daar geen manier waarop ons die gekondisioneerde van ons bestaan en denke kan oorkom nie. Daarom skryf hy (1967b:301): "Coming to know means 'to place oneself in a conditional relation to something'; to feel oneself conditioned by something and oneself to condition it ..."

Verder roep Nietzsche (1967b:9) se opstelling van 'n wil tot mag as alternatief vir korrespondensie-denke, vrae aangaande nihilisme op. Nietzsche (1967b:9) skryf: "*Radical nihilism* is ... the realization that we lack the least right to posit a beyond or an in-itself of things that might be 'divine' or morality incarnate". Hoewel die erkenning van ons absolute menslike gekondisioneerde tot nihilisme aanleiding mag gee, beteken nihilisme vir Nietzsche geensins dat die menslike bestaan daarom betekenisloos is nie. In hierdie verband sê hy (1967b:453):

... nihilism, counts as "truth". But truth does not count as the supreme value, even less as the supreme power. The will to appearance, to illusion, to deception, to becoming and change ... counts as more profound, primeval, "metaphysical" than the will to truth, to reality ...

Wat Nietzsche sê, is dat 'n wêreld sonder waarheid, met ander woorde 'n wêreld sonder standvastige korrespondensie, sonder 'n buitepunt waarop 'n mens kan staatmaak, steeds betekenisvol kan wees. Trouens, Nietzsche interpreteer die opgee van 'n korrespondensie-spieël, of die soeke na 'n "bloudruk", as bevrydend, as 'n manier om *ja* te sê aan die lewe, *ja* te sê aan die mens se eksistensiële gekondisioneerde.

Meer spesifiek gestel is dit om, soos ek verder in hierdie bespreking sal toelig, *ja* te sê aan self-ontploffing, self-ekspressie, sintuiglikheid en die toekoms. Nietzsche se wil tot mag, moet dan nie in die eerste plek as paniekerige betekenisloosheid, óf as die beskouing dat mag korrek is geïnterpreteer word nie, maar moet eerder gesien word as die wil om betekenis uit te oefen, en selfs te skep waar dit voorheen nie bestaan het nie. In hierdie verband skryf hy (1967b:298):

"Truth" is therefore not something there, that might be found or discovered - but something that must be created and that gives a name to a process, or rather to a will to overcome that has in itself no end - introducing truth, as a *processus in infinitum*, an active determining - not a becoming-conscious of something that is in itself firm and determined. It is a word for the "will to power".

Dit is ook om hierdie rede dat hy (1967b:51) *l'art pour l'art* op 'n neerhalende wyse as "objectivity" beskryf, en ook die volgende (1967b:168) kritiek op die korrespondensie-opvatting van kuns, waarheid en moraliteit lewer:

- Art, knowledge, morality are *means*: instead of recognizing in them the aim of enhancing life, one has associated them with the antithesis of life, with "God" – also as the revelation of a higher world which here and there looks down upon us through them –

Wat hy onder andere hier ironiseer, is die idee van selfstandige dissiplines wat ter wille van *hulself* bestaan, wat met ander woorde, 'n ontologiese sentrum besit. Hy sê: " 'The beautiful for the sake of the beautiful ... the true for the sake of the true ... the good for the sake of the good' – these are three forms of evil eye for the real". Dit is dus duidelik dat Nietzsche se wil tot mag neerkom op 'n proses waar die mens betekenis skep, eerder as om 'n vermeende ware werklikheid te ontdek.

Nietzsche verwerp dan die idee van 'n oorsprong en ontwikkel die idee van die wêreld as 'n prosesmatige skepping. Hierdie wêreld is sonder ontdekbare waarheid, maar nie sonder geskepte betekenis nie. In hierdie verband maak Nietzsche 'n interessante onderskeiding tussen ontdek en skep, waar hy (1955:12) spottendergewys van die Duitse romantiek praat as "... those bygone days when 'discovering' and 'inventing' were still thought of as interchangeable!". Wat hy hiermee sê, is dat die romantiese kuns en die romantiese metafisika se pogings om oorsprong ("discovering") en oorspronklikheid ("inventing") in 'n punt van waaragtigheid te versoen, 'n "grandiose" mislukking was.

'n Verdere aspek wat omtrent Nietzsche se wil tot mag belangrik is, is dat hy eintlik 'n *individuele* wil tot mag in gedagte het. Trouens, om 'n outentieke bestaan te voer, moet die individu alle bestaande beperkinge, alle bestaande konvensies en norme afsweer en

hul *persoonlike* wil tot betekenis uitoefen. Volgens Nietzsche (1955:4) lei die aanvaarding van "untruth as a necessary condition of life" tot 'n "perilous resistance against customary value-feelings". Nietzsche se supermens ("Uebermensch"), is 'n persoon wat sy vermoëns gebruik om homself te bevestig en te vestig, om sodoende soveel moontlik van die genietinge van die lewe, in die besonder die sintuiglik-estetiese, te bekom, te ervaar, en te skep. Nietzsche toon dan in die besonder 'n sterk afkeur aan 'n massa- of tropmentaliteit.⁵⁸ Trouens, hy beskou 'n tropmentaliteit as 'n simptoom van kranksinnigheid: "Insanity is the exception in individuals. In groups, parties, peoples, and times, it is the rule", skryf hy (1955:86).

Hoewel Nietzsche se selfbevestigende individu negatief waardeer kan word as 'n soort stroomop, hedonistiese vraat, sien hy hierdie saak anders. Trouens, vir Nietzsche is dit juis die individu se weerstand teen konvensionele waardes, wat ons gekry het waar ons vandag is. As individue nie bo die *trop* wou uitstyg nie, sou ons nie nou steeds diere gewees het nie? "... to let oneself be determined by one's environment is decadent", skryf hy (1967b:31). Vir Nietzsche is die proses van historiese vooruitgang dus afhanklik van die individuele oorskryding van die konvensionele. 'n Mens moet egter Nietzsche se historiese proses skerp van Hegel se historiese proses of dialektiek onderskei. Dit is omdat dit wat by Nietzsche ontvou geen noodwendigheid hoegenaamd besit nie, maar 'n oop, onvoorspelbare spel is.

Soos ek reeds aangeroei het, kan Nietzsche se wil tot mag spesifiek as 'n individuele, artistieke skeppingsdrang geïnterpreteer word. In hierdie verband skryf hy (1967b:451): "... man must be a liar by nature, he must be above all an *artist*", en voorts sê hy (1967b:452): "... whenever man rejoices ... he rejoices as an artist, he enjoys himself as power, he enjoys the lie as his form of power". Wat Nietzsche onder andere in *The Will to Power* (1967b:419-53) doen, is om 'n sielkundige ontleding van die "outentieke" kunstenaarspersoonlikheid te bied; een waar die kunstenaar voorgehou word as

⁵⁸ Sien Nietzsche (1967b:33).

eksemplaar van 'n persoonlikheidstipe wat uit intensionele, individuele insette, 'n outentieke bestaan vir homself skep:⁵⁹ In hierdie verband skryf hy (1967b:434):

... I agree more with the artists than with any philosopher hitherto: they have not lost the scent of life, they have loved the things of "this world" - they have loved their senses. To strive for "desensualization": that seems to me a misunderstanding ... I desire for myself and for all who live, *may* live, without being tormented by a puritanical conscience, an ever-greater spiritualization and multiplication of the senses; indeed, we should be grateful to the senses for their subtlety, plenitude and power and offer them in return the best we have in the way of spirit ... it is a sign that one has turned out well when, like Goethe, one clings with ever-greater pleasure and warmth to the "things of this world":- for in this way he holds firmly to the great conception of man, that man becomes the transfigurer of existence when he learns to transfigure himself.

Hoewel Nietzsche die kunstenaar hier aan die een kant as 'n soort narcistiese, sintuiglike hedonis beskryf, raak die sintuiglike, hedonistiese kunstenaar aan die ander kant 'n towenaar, 'n omvormer wat 'n soort permanente betekenis aan die menslike eksistensie gee. Dit bring 'n mens te staan voor Nietzsche (1967a) se opinie, een wat hy op verskeie plekke in *The Birth of Tragedy* lig, dat "only as an aesthetic phenomena is the world and existence eternally justified". Dit roep egter die vraag op wat Nietzsche presies hiermee bedoel, en hoe hy dit regverdig. Hoe kan die estetiese, in sy terme, *sintuiglike* ervaring en omvorming, die wêreld *permanente* betekenis gee? Of anders gestel: is die *permanente* niks anders as 'n artistieke skepping wat vanuit onself voortkom nie? In die volgende afdeling ondersoek ek hierdie vraag deur aan te toon hoe Nietzsche oor oorsprong en oorspronklikheid dink.

7.3 Oorsprong en oorspronklikheid by Nietzsche

Ten opsigte van hoe Nietzsche oor oorsprong en oorspronklikheid dink, argumenteer hy aan die een kant dat ons nooit oorsprong en oorspronklikheid in 'n punt van permanente waaragtigheid sal kan versoen nie. Aan die ander kant interpreteer hy egter die feit dat ons nooit hierdie twee aspekte permanent sal kan versoen nie, as juis dit wat permanente

⁵⁹ Sien Donadio (1987) in hierdie verband.

betekenis aan die wêreld gee. Myns insiens is dit juis hierdie insig, naamlik dat ons nooit 'n finale versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid gaan bereik nie, wat gehelp het om 'n pad vir die metaforiese, skeppende perspektief op kuns en sosiale verandering te baan.

7.3.1 *Nietzsche en die onmoontlikheid van 'n versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid*

Waar ek in die vorige afdeling Nietzsche se optimisme jeens oorspronklike, ekspressiewe skepping aangetoon het, gaan ek nou sy insigte in ons beperkinge, en meer spesifiek gestel, sy insigte in ons onvermoë om ooit finaal oorsprong en oorspronklikheid in waaragtigheid te versoen, bespreek.

Kearney (1988:216) wys op 'n interessante teenstrydigheid en negatiwiteit, 'n eksistensiële paradoks, in Nietzsche se denke. Dit is in Kearney (1988:216) se woorde: "... the discrepancy between man's creative will to power and the unyielding character of nature's 'eternal recurrence of the same' ". In my terme gestel, is dit dus eintlik Nietzsche se hantering van die verhouding tussen oorspronklikheid ("man's creative will to power") en oorsprong ("nature's eternal recurrence of the same") wat Kearney hier aan die orde stel. 'n Mens kan hierdie vermeende "tweespalt" verder ontwikkel, deur uit te wys dat Nietzsche enersyds estetiese, sintuiglike kuns aan 'n individuele, kreatiewe wilsproses koppel, terwyl hy (1967b:422) andersyds sê: "... in beauty opposites are tamed; the highest sign of power, namely power over opposites; moreover, without tension". Omdat laasgenoemde uitspraak 'n harmoniese ruspunt impliseer, verkeer dit (oënskynlik) in 'n tweespalt met sy beklemtoning van 'n ewigdurend-veranderende, ontvouende wilsproses.

Om meer insigte in hierdie tweespalt te bekom, is dit nuttig om 'n "talige" lesing van Nietzsche te gee: Ek begin deur aan te stip dat dit vir Nietzsche, soos vir die breë strukturalisme, byna voor-die-handliggend is dat daar geen betekenisvolle konseptuele denke sonder taal kan wees nie. Hy (1967b:275) sê byvoorbeeld: "... *concepts*, [are]

possible only when there are words ..." 'n Mens moet egter geensins die idee kry dat hy diskursiewe, konseptuele denke "hoër" as sintuiglike kuns ag nie, aangesien hy (1967b:428) ook skryf: "Compared with music all communication by words is shameless; words dilute and brutalize; words depersonalize; words make the uncommon common".

'n Verdere aspek wat hier van belang is, is Nietzsche se problematisering van die idee dat daar 'n letterlike taal bestaan wat 'n mens 'n direkte toegang tot 'n ware werklikheid bied. Waar die metafisika tradisioneel in hierdie verband aan oorsprong, aan "letterlike" taalgebruik 'n voorkeur bo oorspronklikheid of figuurlike taalgebruik gegee het, verteenwoordig Nietzsche 'n vroegtydige problematisering van hierdie hiërargie, deur te ontken dat daar 'n absolute deursigtigheid van betekenis bereik kan word. In hierdie verband loop Nietzsche eintlik vir Derrida vooruit deur te argumenteer dat daar nie iets soos *absolute* letterlike taal, met ander woorde, *positiewe* terme, bestaan nie. Want, skryf hy (1986a:219), wat is waarheid?:

A mobile army of metaphors, metonyms, and anthropomorphisms - in short, a sum of human relations, which have been enhanced, transposed, and embellished poetically and rhetorically, and which after long use seem firm, canonical, and obligatory to a people: truths are illusions about which one has forgotten that this is what they are; metaphors which are worn out and without sensuous power; coins which have lost their pictures and now matter only as metal, no longer as coins.

Volgens Nietzsche is al wat met aanvanklike kragtige, sintuiglike metafore kan gebeur, dat hulle sterf, dat hulle konvensionele illusies van waarheid word, illusies waarvan ons vergeet het dat dit illusies is. Daarom sê hy (1955:238) ook die volgende oor sy eie "painted thoughts":

You have taken off your newness; some of you, I fear, are ready to turn into truths, so immortal do you already look, so heart-breakingly decent, so boring! ... What are we able to copy down? ... Only birds, alas, who flew till they were weary and lost their way, who can be caught in the hand - in our hand! We immortalize what has not long to live, what can no longer soar - tired and hollow things!⁶⁰

⁶⁰ Sien Appendiks B vir 'n meer volledige aanhaling.

In hierdie verband haal ek verder breedvoerig aan (1986a:218):

What is a word? The image of a nerve stimulus in sounds. But to infer from the nerve stimulus, a cause outside us, that is already the result of a false and unjustified application of the principle of reason ... The different languages, set side by side, show that what matters with words is never the truth, never an adequate expression; else there would not be so many languages. The "thing in itself" (for that is what pure truth, without consequences, would be) is quite incomprehensible to the creators of language and not at all worth aiming for. One designates only the relations of things to man, and to express them one calls on the boldest metaphors. A nerve stimulus, first transposed into an image - first metaphor. The image, in turn, imitated by a sound - second metaphor ...

Hier argumenteer hy duidelik dat die menslike bewussyn talig is, en dat taal aanvanklik, pre-histories, uit sintuiglike fisiologiese, metaforiese prosesse ontwikkel het. 'n Mens kan dit verduidelik deur te sê dat toe die lyf gesug, gekreun, gesnak, gesmak, jagsklanke gemaak het, en gelag het, is hierdie fisiologiese prosesse tot woorde verwerk en het hierdie woorde later konsepte geword. Die feit dat daar egter so baie tale bestaan, is vir Nietzsche 'n bewys van hoe kontingent hierdie prosesse in werklikheid is; dat nóg die lyflike oorsprong van taal, nóg die wyse waarop hierdie prosesse tot konsepte ontwikkel het, enige determinisme hoegenaamd besit nie. 'n Ander wyse om hierna te kyk, is om te sê dat Nietzsche insien dat die verhouding tussen die verstand en dinge radikaal metafories is. In post-strukturalistiese terme gestel, beteken dit dat daar geen positiewe terme bestaan nie.

Nog 'n aspek van die menslike kenvermoë wat deur Nietzsche se opmerking oor die baie tale van die wêreld onderstreep word, is die insig dat ons eintlik binne die moontlikhede en beperkinge van ons taligheid opereer. 'n Mens kan hier toevoeg dat ons 'n geheue besit, 'n konvensionele tekenkode waarbinne ons ons bestaan voer. Dit is 'n kode wat ons nie sommer sonder gevolge, sonder dat bestaande kennis in die gedrang kom, kan verander nie.⁶¹ Op sy aforistiese wyse, interpreteer Nietzsche (1980:483) hierdie konvensionele tekenkode negatief: "... we are not rid of God because we still have faith in

⁶¹ Ek verwys die leser terug na die paniek betekenisloosheid van die vorige hoofstuk.

grammar". Omdat ons dan "grammatika het" kan ons volgens hom slegs konseptualiseer, of, anders gestel, interpreteer binne die grense en perspektiewe van die taal wat ons gebruik. Daarom praat hy van ook van *perspektiwisme*.⁶² Dit beteken dat jou interpretasie van 'n saak slegs kan geskied binne die perspektiewe wat jou taal jou bied. Perspektiewe wat nie in jou taal bestaan nie, bly vir jou onbegryplik; eintlik is dit perspektiewe wat jy nie eers kan oorweeg nie en wat ook nie aan jou verduidelik kan word nie.

Is dit dan onmoontlik om te verander? Is ons vir altyd in die oorsprong vasgevang? In die volgende afdeling toon ek aan hoe Nietzsche 'n pad uit hierdie konvensionele tekenkode, hierdie oorsprong, probeer baan.

7.3.2 *Nietzsche se positiewe interpretasie van die onmoontlikheid van 'n finale versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid*

Ten eerste wil ek terugverwys na die teenstrydigheid en negatiwiteit, die eksistensiële paradoks, wat Kearney (1988:216) in Nietzsche se denke uitwys. Dit is by herhaling "... the discrepancy between man's creative will to power and the unyielding character of nature's 'eternal recurrence of the same' ". Sonder dat ek enigsins die teenstrydighede en die negatiewe sy van Nietzsche se filosofie wil ontken, moet 'n mens egter in gedagte hou dat sy paar onafgeronde opmerkings oor 'n "eternal recurrence", in die besonder op dinge soos die skeppingsmite, meganistiese determinisme, die idee dat alles 'n doel het, dat die wêreld 'n begin en 'n einde het, dat kontradiksies noodwendig opgelos gaan word en dat vooruitgang noodwendig is, gemik was.⁶³ Dit was dus eintlik in teenkanting tot alle vorms van determinisme, dat hy die idee van 'n "eternal recurrence" bearbei het. In hierdie verband skryf hy (1967b:55) byvoorbeeld: " 'Mankind' does not advance, it does not even exist". Myns insiens het Nietzsche dan nie met sy idee van 'n "eternal

⁶² Sien Taylor (1986:16) vir 'n bondige bespreking van perspektiwisme. Sien ook Nietzsche (1967b:272-6).

recurrence" menslike oorspronklikheid probeer ondermyn nie, maar slegs die idee dat daar 'n *bloudruk* vir verandering mag bestaan.

Volgens Nietzsche moet 'n mens egter ook nie determinisme met die idee van 'n absolute kontingensie vervang nie. Dit is omdat 'n *absolute* kontingensie, weer 'n *ander* soort bloudruk veronderstel. Dit is naamlik een wat aanneem dat daar absoluut geen patrone of herhaling van enige aard is nie; dat 'n soort intensionele, absolute toevalligheid of doelloosheid altyd algemeen geldig is. "The old habit ... of associating a goal with every event and a guiding, creative God with the world, is so powerful that it requires an effort for a thinker not to fall into thinking of the very aimlessness of the world as intended", skryf Nietzsche (1967b:546). Daar is dus 'n tweede rede waarom hy 'n "eternal recurrence" bearbei het, naamlik om te ontkom aan die metafisies geskakeerde idee van, soos hy (1967b:546) dit stel, 'n "eternal novelty".

'n Derde rede hoekom Nietzsche 'n "eternal recurrence" bearbei het - en hier is ek nou eintlik by die klimaks van my verhaal oor hom - het te make met 'n spelpatroon wat hy tussen letterlike en figuurlike taal, tussen oorsprong en oorspronklikheid, ingesien het. Myns insiens is sy idee van 'n "eternal recurrence" eintlik nodig om verandering, of in sy eie woorde 'n "eternal changing", te verseker. Sien Appendix A, waar dit duidelik blyk dat Nietzsche (1967b:550) in dieselfde asem van hierdie twee dinge praat; dat hy die willende wêreld hier as 'n metaforiese stryd beskryf. Dit is 'n stryd waar Nietzsche insien dat totale nuwe dinge sonder dat daar ook 'n element van herhaling by betrokke is, op betekenisloosheid of absurdheid neerkom. As 'n mens hom (1967b:550) versigtig lees, sien 'n mens dat hy 'n wêreld skets waar ons tot in alle ewigheid 'n "play of contradictions" sal hê, maar waar ons ook die "joy of concord" (1967b:550) sal smaak. Met ander woorde, 'n wêreld waar geen finale versoening volvoer word nie, maar waar slegs tydelike punte van rus bereik mag word; een waar ons altyd vasgevang sal wees in 'n spel tussen oorsprong en oorspronklikheid, tussen herhalings en veranderinge, tussen lyflike beperkings en verbeeldingsvlugte; tussen ons eksistensiële, historiese bepaaldheid

⁶³ Sien Nietzsche (1967b:293-300).

en die verskuiwing van grense. Dit is 'n wêreld waar ons tot in alle ewigheid sal stry en opmaak, sal liefhê en baklei en sal verskil en sal ooreenkom ... Dit is 'n wêreld waar die artistieke metafoor altyd doenig sal wees.

'n Mens kan begin om hier saam te vat deur eerstens aan te stip dat Nietzsche ingesien het dat al werklikheid wat ons kan ken, deur en deur met taligheid deurspek is. In die tweede plek het hy geargumenteer dat hierdie taligheid uit sintuiglike werking ontstaan het. In die derde plek het hy ingesien dat 'n prosesmatige spel tussen letterlike en figuurlike taal, tussen oorsprong en oorspronklikheid, die potensiaal besit om in 'n konvensionele tekensisteem om te sit. Vierdens het hy ingesien dat laasgenoemde spel tussen oorsprong en oorspronklikheid die potensiaal besit om nuwe betekenis voort te bring, met ander woorde, in 'n nuwe tekensisteem om te sit. Op hierdie punt kan 'n mens egter vra hoekom ons nie maar kan voortgaan om binne die bestaande konvensionele perspektiewe, die bestaande grense en moontlikhede van ons taal, te opereer nie? Hoekom sal 'n mens enigsins nuwe spelreëls wil opstel? Is daar enige goeie rede hoekom bestaande tekensisteme moet verander? Een rede hoekom 'n mens hierdie vraag vra, is omdat ons nooit seker kan wees dat die nuwe moontlikhede wat nuwe spelreëls oopmaak, noodwendig goed gaan wees nie.

Nietzsche se implisiete antwoord op die vraag hoekom verandering nodig is, is dat nuwe, ekspressiewe skeppings 'n manier is om aan die nihilisme te ontkom en 'n outentieke bestaan te verseker. Dit beteken dat dit nie die resultaat is wat tel nie, maar die skeppingsproses. Dit is hierdie skeppingsproses wat vir hom 'n manier is om te ontkom aan 'n premature geestelike dood wat uit dogma mag voortvloei. Sy manier om die gevolge van filosofiese onsekerheid, naamlik nihilisme, te bekamp, is nie om bedruk te raak oor die onmoontlikheid van 'n sluiting van die spel nie, maar is om in genotvolle spanning op die snykant, die sintuiglike kant van dinamiese verandering te beweeg. Sy "Ueberschensch" is een wat hierdie spel verstaan, wat byvoorbeeld besef dat die Marxistiese utopia waar die skep van nuwe betekenis geen funksie meer het nie, 'n

onbereikbare doodse droom is.' Dat dit 'n wêreld is waar 'n mens vroegtydig aan verveling sal sterf.

Soos ek reeds aangetoon het, het sosiale verandering vir Nietzsche in die eerste plek met oorspronklike, metaforiese artistieke prosesse te make. 'n Mens sê dit omdat hy 'n dinamiese historiese proses geskets het waar die kunstenaar deur die manipulerings van sintuiglike tekens nuwe realiteite skep, mede-aanspreeklik is wanneer ou realiteite vergeet raak, en help om vergeete realiteite weer lewendig te maak. Vir Nietzsche beweeg die kunstenaar dan aan die voorpunt van hoe ons tekenmiddels uitbrei, inkort en verander. So kan die kunstenaar byvoorbeeld nuwe essensiële, ekspressiewe betekenis skep en ander essensiële betekenis verlore laat gaan, nuwe onderskeidings maak en ou onderskeidings vergeet laat raak, nuwe ooreenkomste aangaan en ou ooreenkomste vergeet. Die kunstenaar kan nuwe dinge in die geskiedenis "in" teken, en ander goed weer "uit" teken, maar net so min as wat ons waaragtige oorsprongsbetekenis kan ontdek, net so min kan ons oorspronklike waaragtigheid skep.

Volgens Nietzsche is 'n ekspressiewe, sintuiglike metaforiese spel dus dit wat bestaande konvensionele tekenstrukture met sy gepaardgaande dogma en verveling, prosesmatig deurbreek om daardeur 'n outentieke bestaan te verseker. En omdat hy van die opinie is dat sintuiglike kuns - die estetiese - aan die voorpunt van hierdie spel staan, is hy van die opinie dat "only as an aesthetic phenomena is the world and existence eternally justified". Dit is ook die rede hoekom hy (1967b:435) sê: "*We possess art lest we perish of the truth*".

Samevattend kan 'n mens sê dat waar Kant en Hegel 'n hiërargiese ereplek aan 'n ontwikkelende ontologie en letterlike taal gegee het, het Nietzsche hierdie hiërargie omgedraai en 'n voorkeur aan die nuwe en aan figuurlike taal gegee. Volgens Nietzsche is Hegel se metafisika van teenwoordigheid, die sintuiglike metafoor wat waaragtig word, 'n illusie waarvan ons vergeet het dat dit 'n illusie is. Nietzsche se manier om 'n finale *Aufhebung*, vir hom 'n absolute betekenisloosheid, te ontkom, is om die willende,

skeppende potensiaal van metaforiese prosesse te beklemtoon; om *ja* te sê aan die toekoms, aan die prosesmatige ontvouing van die lewe.

7.4 Heidegger en sy dekonstruksie van korrespondensie-denke deur die beklemtoning van taligheid

Korrespondensie-denke veronderstel twee dinge wat met mekaar moet korrespondeer om waaragtige kennis te bekom. In die breë gesien, is dit 'n vermeende ware werklikheid wat met die menslike verstand moet korrespondeer. In metafisiese terme gestel, is dit weer 'n noumenele, óf 'n standvastige, óf 'n patroonmatige objektiewe werklikheid wat, om waaragtigheid te bewerkstellig, met 'n universele subjek versoen moet raak. In die vorige afdeling het ek aangetoon hoe Nietzsche beide pole van hierdie vermeende korrespondensie-verhouding geïmplementeër het. In die eerste plek ontken Nietzsche die bestaan van 'n "ding as sulks", natuurlike, biologiese of fisiologiese patrone, of 'n historiese determinisme wat die subjek vir eens en vir altyd kan peil om permanente waaragtigheid te bekom. In die tweede plek ontken Nietzsche (1967b:55) weer die bestaan van 'n *universele*, humanistiese subjek, 'n "mankind", om sy woord te gebruik, maar is al waarop 'n mens enigsins kan staatmaak, 'n individuele, intensionele, skeppende wil tot mag.

Ten opsigte van laasgenoemde punt, verklap Nietzsche in feite steeds 'n metafisiese inslag, aangesien sy individuele, intensionele, skeppende wil tot mag, steeds 'n algemene geldigheid veronderstel. 'n Mens sê so omdat Nietzsche argumenteer dat *almal* deur 'n individuele wil tot mag gekenmerk word. Soos ek reeds aangehaal het, skryf hy (1967b:550) immers: "*This world is the will to power - and nothing besides! And you yourselves are also this will to power - and nothing besides!*". Vir Heidegger is die intensionaliteit van Nietzsche se wil tot mag egter problematies. Vir hom is ons individuele, intensionele beweegruimte eintlik ontsettend beperk. Waar Nietzsche (1955:86) 'n voorkeur aan individualiteit gee deur te skryf: "Insanity is the exception in

individuals. In groups, parties, peoples, and times, it is the rule", beklemtoon Heidegger (1962:164) dat dit eintlik onmoontlik is om jou *eie* verstand te volg deur te sê: "we read, see, and judge about literature and art as *they* see and judge; likewise we shrink back from the 'great mass' as *they* shrink back". Die punt wat Heidegger hier maak, is dat selfs ons individualiteit by feite 'n gekondisioneerde individualiteit is. In hierdie afdeling toon ek aan hoe Heidegger die soewereine, intensionele subjek dekonstrueer. Met ander woorde, ek toon aan hoe Heidegger sekere van die korrespondensie-hoekstene van moderniteit, naamlik intensionaliteit, individuele vrye handeling en subjektiewe teenwoordigheid, dekonstrueer, en so die een kant van die vermeende korrespondensie-verhouding, naamlik intensionele subjektiwiteit, problematiseer.

Vanuit die staanspoor moet 'n mens egter hier byvoeg dat dit nie die geval is dat Heidegger individuele, betekenisgewende handelinge as onmoontlik reken nie; sy punt is eerder dat in die gewone omgang, wanneer niks verkeerd loop nie, daar 'n hele "wees-in-die-wêreld" dimensie van die menslike bestaan is wat filosowe oor die algemeen afgeskeep het. Dit is 'n bestaan waar mense in hul gewone, alledaagse oorlewingstake, eintlik maar doen, wil doen, en moet doen, en doen wat gedoen moet word; dat ons nie die meeste van die tyd intensionele, selfbewuste, kreatiewe wesens is wat daaraan twyfel of ons gewaarwordinge, handelinge en skeppings, waaragtig of betekenisvol is nie. Heidegger ontken dus nie intensionaliteit per sé nie, net die veronderstelling dat dié intensionaliteit volledig deursigtig, objektiveerbaar, en beheersbaar is; dat ons die soewereine outeurs van 'n volkome individuele intensionaliteit is. In hierdie verband gebruik hy (1962:403-15) die voorbeeld van skrynwerk om die punt te maak dat wanneer ons op ons alledaagse oorlewingstake gerig is, soos wanneer ons byvoorbeeld werktuie soos hamers ter hande neem, ons nie hierdie werktuie "objektiveer" nie. As die spykers goed ingaan, dink die skrynwerker byvoorbeeld nie oor sy hamer nie, maar sal dit slegs objektiveer as dit breek.

Heidegger beklemtoon hierdie pre-refleksiewe, pre-diskursiewe, dimensie van ons bestaan as reaksie op die metafisika van teenwoordigheid en korrespondensie: die

beskouing dat die humanistiese subjek volkome in beheer van die "ontdekking" van betekenis en waarheid is; dat die subjek 'n deursigtige, natuurlike, intensionele gerigtheid teenoor 'n stabiele werklikheid besit wat "hom" in staat stel om alle onsekerhede uit die weg te ruim.⁶⁴ Sy kritiek is dus gemik teen die subjek as *cogito*, die metafisika se selfbewuste, self-deursigtige "ek". Hoewel mense steeds wel bestaan, en op hulle wyses wel sin maak van dinge, doen hulle dit egter nie in die eerste plek as selfbewuste denkers nie, maar eerder as mense wat konkreet in situasies staan. In hierdie verband het Heidegger ook spesifiek probleme met die subjek/objek epistemologie se veronderstelling dat elke denker (of humanistiese subjek) as 't ware van vooraf kan begin om die verhouding tussen 'n "skoon" verstand en 'n standvastige eksterne wêreld uit te pluus. Dreyfus (1991:249) som Heidegger se probleem met die metafisika van teenwoordigheid en die subjek-objek epistemologie - dit wat Heidegger dikwels ook representasie-denke noem⁶⁵ - soos volg op:

The problem of the external world arises for those from Descartes to Husserl and Searle who believe that all our activity is mediated by internal representations, for then we can ask if our intentional contents correspond to reality i.e., as Searle puts it, if their conditions of satisfaction are met. But if, in everyday Daseining, coping takes place without intentional content, the question of the satisfaction of intentional states cannot be raised.

Hoewel Heidegger se bedenkinge in verband met intensionaliteit aanvanklik in *Being and Time* (1962 [1927]) aan die bod gekom het, is dit myns insiens in sy latere werke waar hy meer spesifiek die probleem van taal aan die orde stel - ek dink hier aan die werke na die sogenaamde taalwending (die "Kehre", die "linguistic turn") - wat hy die vermeende intensionaliteit van die selfbewuste *cogito* op sy treffendste bevraagteken het. Die besondere werke wat ek in gedagte het, is dié wat in *On the way to Language* (1971) en in *Poetry, language, thought* (1971) opgeneem is. Buiten daarvoor dat Heidegger in hierdie

⁶⁴ Dreyfus (1982:2-3) sê byvoorbeeld: "Heidegger and Maurice Merleau-Ponty ... developed their views in opposition to Husserl's insistence on the philosophical priority of the analysis of the representational content of individual intentional states".

⁶⁵ Sien in hierdie verband ook Heidegger (1986:242).

werke intensionaliteit bevraagteken het, en so korrespondensie-denke geproblematiseer het, is hulle vir my ook van belang omdat hy na my denke in hulle ook 'n bydrae tot 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gelewer het. Laasgenoemde argument is egter die onderwerp van hieropvolgende afdelings; nou is my taak eers om aan te toon hoe Heidegger deur sy insigte in die aard van ons talige bestaan, korrespondensie-denke gedekonstrueer het.

Om hierdie taak uit te voer, is dit nuttig om eers twee invloedryke opvattinge oor die aard van taal, vlugtig onder oë te neem. Na aanleiding van Taylor, noem Edwards die eerste opvatting taal-as-representasie en die tweede een taal-as-ekspressie.⁶⁶ Edwards (1990:66) sê dat taal-as-representasie in die sewentiende eeu in "... the Lockean 'Way of Ideas' and the Cartesian epistemological revolution ..." tot sy reg gekom, en dat taal-as-ekspressie 'n romantiese reaksie daarop was wat in die werk van Herder en Wilhelm von Humboldt na vore getree het.⁶⁷ Taal-as-representasie veronderstel 'n natuurlike, deursigtige, stabiele, een tot een korrespondensie tussen betekenaar en ding, tussen teken en konsep. Of, soos Edwards (1990:67) dit stel: "The sign thus becomes a representative, a deputy, a handy substitute for the thing itself". Taal-as-representasie impliseer dus 'n "natuurlike" korrespondensie tussens taal en 'n vermeende ware werklikheid. In hierdie verband is die volgende verduideliking wat Heidegger (1971:115) van Aristoteles se taalbeskouing gee, insigtelik:

Aristotle's text has the detached and sober diction that exhibits the classical architectonic structure in language, as speaking, remains secure. The letters show the sounds. The sounds show the passions in the soul, and the passions in the soul show the matters that arouse them.⁶⁸

'n Mens kan die tradisionele taal-as-representasie model se sentrale tesis in Allison (1978:93) se woorde, soos volg saamvat: "words express ideas, and ideas represent things".

⁶⁶ Sien Edwards (1990:66) in hierdie verband.

⁶⁷ Vir verdere verheldering verwys Edwards (1990) 'n mens na Taylor (1985:254-7).

⁶⁸ Sien Heidegger (1971:114) vir sy vertaling van Aristoteles se oorspronklike teks.

Omdat die taal-as-representasie opvatting tekortkominge openbaar het, het Herder (1969 [1772]) en Von Humboldt (1988 [1795]) alreeds in Kant se tyd 'n ekspressiewe taalbeskouing ontwikkel. Die grootste tekortkoming van die taal-as-representasie opvatting, is dat dit geensins kreatiwiteit, verandering, diversiteit en abstrakte begrippe, met ander woorde *oorspronklikheid*, kan akkommodeer of verklaar nie. Waar Nietzsche (1986a:218) die volgende skryf, is dit duidelik dat hy ook hierdie spesifieke probleem met die taal-as-representasie opvatting, ingesien het: "The different languages, set side by side, show that what matters with words is never the truth, never an adequate expression; else there would not be so many languages". Die taal as ekspressie opvatting probeer die tekortkominge van taal-as-representasie oorkom deur die skeppende, dinamiese aspekte van taal te benadruk. Heidegger openbaar waardering hiervoor waar hy teen die einde van *On the Way to Language* (1971:136) die volgende waarderende opmerkings oor Wilhelm von Humboldt se "ekspressiewe" taalbeskouing maak: "We know that the possibility of an innate transformation of language entered Wilhelm von Humboldt's sphere of thought ..." Daarna sluit Heidegger sy lesing af deur met waardering Von Humboldt se insigte in die aard van taalverandering aan te haal:

Without altering the language as regard its sounds and even less its form and laws, *time* - by a growing development of ideas, increased capacity for sustained thinking, and a more penetrating sensibility - will often introduce into language what it did not possess before. Then the old shell is filled with a new meaning, the old coinage conveys something different, the old laws of syntax are used to hint at a differently graduated sequence of ideas. All this is a lasting fruit of a people's *literature* and within literature especially of *poetry* and *philosophy* (1971:136).

In die ekspressiewe taalopvatting, raak taal 'n prosesmatige middel tot die skep van nuwe betekenis.

Heidegger was van die opinie dat beide taal-as-representasie en taal-as-ekspressie, 'n nut het en 'n juistheid besit: "... no one would dare to declare incorrect, let alone reject as useless, the identification of language as audible utterances of inner emotions, as human activity, as a representation by image and concept", skryf hy (1971:193). Ten spyte

daarvan dat hy *dit* sê, ondervind hy tog probleme met hierdie opvattinge omdat in beide gevalle menslike intensionaliteit as primêre uitgangspunt veronderstel word. Of, in "talige" terme gestel, bevraagteken hy hierdie tradisionele opvattinge van taal, omdat beide veronderstel dat taal deur die intensionele taalhandelinge van die subjek, in staat is om 'n waaragtige korrespondensie met 'n vermeende ware werklikheid te bewerkstellig. So asof die mens, soos die taal-as-representasie opvatting impliseer, 'n taal geskep het om dit wat reeds gedink is agterna te presenteer; of dat die individuele mens, soos die taal-as-ekspressie opvatting impliseer, altyd volkome in beheer van sy taal is; so asof die *mens* altyd sy *taal* praat ... Heidegger vra dus 'n radikale vraag, is dit nie miskien, dat vir die meeste van ons wees-in-die-wêreld-handelinge, dit nie 'n geval is dat *ons* 'n taal praat nie, maar dat dit eerder 'n geval is dat die taal *ons* praat: "die Sprache spricht", volgens hom.⁶⁹ Heidegger (1971:193) argumenteer dus dat ten spyte van die outoriteit van die bogenoemde tradisionele opvattinge omtrent taal, hierdie opvattinge ons nie met "language as language", taal as taal, konfronteer nie.

Heidegger se belangrike punt dat ons nie altyd in beheer van ons taal is nie, maar dat ons taal ook 'n beheer oor ons uitoefen, word deur die post-strukturalisme onderskraag. In hierdie verband het ek reeds vir Derrida (1984:125) aangehaal: "The subject is not some meta-linguistic substance or identity, some pure *cogito* of self-presence; it is always inscribed in language". Heidegger se insig dat die taal ons praat, toon dus parallelle met post-strukturalistiese denke, aangesien beide instem dat ons altyd reeds vanuit ondeursigtige taalstrukture opereer wat die moontlikheid van pristene deursigtigheid, van 'n absolute korrespondensie, uitermate bemoeilik. In hierdie verband skryf Heidegger (1971:134) dan ook: "In order to be who we are, we human beings remain committed to and within the being of language, and can never step out of it and look at it from somewhere else". Wood (1980:498) verduidelik Heidegger se insig soos volg: "...one takes possession of language for granted, and treats self-expression or communication as

⁶⁹ Dit is interessant dat die Afrikaanse sin "die taal wat hulle skryf", 'n dubbelsinnigheid besit wat gelees kan word dat die taal die skrywers daarvan skryf.

its essence. In doing so one forgets that language is a condition for one having anything to express, indeed for one being a subject at all".⁷⁰

Volgens Heidegger is taal dus nie in die eerste plek 'n soort instrument wat ons na-refleksief, op 'n kalkulerende wyse inspan om 'n vermeende ware werklikheid te benoem, of tot korrespondensie te bring nie, maar is taal die voorwaarde vir ons werklikheid, vir ons denke en spreke. Taal sit ons aan die praat; aan die dink; spoor ons aan om betekenis tot stand te bring. Voordat ons egter deur taal betekenis tot stand kan bring, moet ons bereid wees om na die taal wat ons praat, te luister: "Speaking is of itself a listening. Speaking is listening to the language we speak", skryf Heidegger (1971:123). Wat Heidegger (1971:59) verder suggereer, is dat ons dikwels eers werklik hoor wat taal sê, wanneer aktuele, konvensionele, korrespondensie-kommunikasie in duie gestort het; dit is tydens sulke gebeurtenisse, wat taal as taal tot ons mag spreek.

Heidegger (1971:134) interpreteer dus gebeurtenisse waar taal met sy eie onkenbaarheid gekonfronteer word, positief:

That we cannot know the nature of language – know it according to the traditional concept of knowledge defined in terms of cognition as representation – is not a defect, however, but rather an advantage by which we are favored with a special realm, that realm where we, who are needed and used to speak language, dwells as *mortals*.

⁷⁰ Edwards (1990:212) maak 'n soortgelyke punt soos volg:

Language is not *ours* to define and to use: On the contrary, we belong to language. Human beings do not first speak, and do so in service of their ends; rather, *language* speaks, and we speak only in response to that primordial speaking. Since language is, in Heidegger's image, the house of Being, and therefore the house of our being as well, we cannot step outside of language ...

In hierdie verband skryf Heidegger (1971:124) self:

What it says wells up from the formerly spoken and so far still unspoken Saying which pervades the design of language. Language speaks in that it, as showing, reaching into all regions of presences, summons from them whatever is present to appear and to fade.

Hier verwys Heidegger na ons mortaliteit om te beklemtoon dat ons as mense geen plek buite ons talige bestaan besit, van waar ons op ons taal kan neerkyk nie. Ons is met ander woorde tot die dood toe talige wesens. Heidegger suggereer egter ook dat dit juis is omdat sekere dinge vir ons onsêbaar is, en gaan bly, dat die wêreld vir ons permanente betekenis mag hê. Dit is omdat die wêreld vir ons 'n permanente, uitdagende misterie sal bly.

Die hoofpunt van hierdie afdeling, naamlik dat taal *ons* praat, met ander woorde dat taal nie in die eerste plek as 'n soort korrespondensie-instrument gereken moet word nie, roep die vraag op, waar kom taal vandaan? Wat is dit wat taal moontlik gemaak het, en hoe is dit moontlik om iets te sê oor *dit* wat alle segging in die eerste plek moontlik gemaak het? Hierbenewens moet 'n mens ook vra, wat is die "verhouding" tussen die pre-diskursiewe, "wees-in-die-wêreld" dimensie van ons bestaan - 'n dimensie wat Heidegger as belangrik ag - en die diskursiewe dimensie van ons bestaan? In die volgende afdeling (7.5) argumenteer ek dat wanneer 'n mens Heidegger lees as 'n denker wat gepoog het om die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid weg te dink, so 'n lesing 'n mens 'n goeie toegang tot sy respons op bogenoemde vrae gee.

7.5 Oorsprong en oorspronklikheid by Heidegger

In die afdelings oor Nietzsche was een van die punte wat ek gemaak dat sy denke deur 'n paradoks gekenmerk word. Dit was spesifiek opmerklik waar die kuns ter sprake was, aangesien hy terselfdertyd 'n artistieke harmonie ('n oorsprong) beklemtoon het, as wat hy die kuns aan die voorpunt van die skep van nuwe betekenis (oorspronklikheid) geplaas het. In hierdie afdeling toon ek aan dat die spel tussen oorsprong en oorspronklikheid Heidegger ook gefassineer het, maar dat hy in teenstelling met Nietzsche, 'n voorkeur aan "oorsprong" gegee het. In hierdie verband merk Ijsseling (1990:48) dan ook op:

De neiging om de geschiedenis te begrijpen als een verwording, verval en verwijdering van de oorsprong en een zekere nostalgie naar het eigene en eigenlijke, oorspronkelijke en zuivere ... zijn by Heidegger onmiskenbaar aanwezig.

Soos by Nietzsche is dit egter ook moeilik om ten opsigte van die verhouding tussen oorsprong en oorspronklikheid, presies Heidegger se posisie uit te werk. Want hoewel hy in die algemeen na oorspronge, die syn van die syndes, toe neig, is dit so dat waar die kuns ter sprake is, hy weer dikwels die nuwe beklemtoon. In hierdie verband merk Owens (1989:137) op: "Part of what the historical significance of art meant for Heidegger was that in art there can occur a breach between the ordinary experience or view of things and an extraordinary experience or view of things".

My werkplan in die res van hierdie afdeling, is om eerstens te fokus op hoe Heidegger oor die oorsprong dink, om daarna te fokus op hoe hy oor oorspronklikheid dink, en om laastens aan te toon hoe hy poog om die verskil tussen hierdie twee dinge weg te dink. In die afdeling wat na hierdie een volg, toon ek weer aan hoe Heidegger se poging om die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid weg te dink, eintlik 'n bydrae tot 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gelewer het.

7.5.1 Heidegger en oorsprong

In Heidegger se soeke na oorspronge van die syn, maak hy 'n baie interessante skuif wat myns insiens 'n wonderlike verwerking van die besef van die taligheid van ons bestaan is. 'n Mens kan begin deur te sê dat Heidegger aanvaar dat al betekenisvolle realiteit wat ons kan ken, talig is. Verder suggereer hy dat daar tye van onthullings moes gewees het toe daar "ooptes" ontstaan het waar taal 'n realiteit geword het. Hierdie ooptes, hierdie onthullings, is vir hom outentieke gebeurtenisse; dit is die voor-diskursiewe, gryp en oophou gebeurtenisse van dit wat gesien en gehoor is.⁷¹ In hierdie verband, herdink Heidegger dan ook die tradisionele korrespondensie-opvatting van waarheid, deur die oorsprong van die ou Indo-Europese tale, en in die besonder ou Griekse woorde, in oorweging te bring. Hofstadter (1971: xvi) verduidelik Heidegger se waardering vir hierdie oorsprong soos volg: "... the ancient thought - an original discovery of the poets

and thinkers who spoke the Indo-European languages into being - is the one that is truest to the nature of the thing as it is knowable in and from living experience". As 'n mens nou hierdie oertaal, hierdie konkrete taal kan terugwen, of "lewendig" kan maak, wen mens hierdie oer betekenis, hierdie oer outentisiteit terug. In hierdie verband skryf Hofstadter (1971: xvi): "He uses etymology as much to uncover human misadventures in thinking as to bring to light what has been obscured in history ..." Heidegger (1986a:249) verduidelik hierdie punt dat outentieke aspekte van die verlede in vergetelheid mag verval het, soos volg:

But of what help are these discoveries [Hegel en Husserl se filosofiese metodes] to us in our attempt to bring the task of thinking to view? They don't help us at all as long as we do not go beyond a mere discussion of the call and ask what remains unthought in the call "to the thing itself". Questioning in this way, we can become aware how something which is no longer the matter of philosophy to think conceals itself precisely where philosophy has brought its matter to absolute knowledge and to ultimate evidence.

Vir hom (1971:242-55) is een van die take van die denke na die afloop van die metafisika, dus die herdink van ou woorde, van die geskiedenis, nie omdat hy 'n nostalgie vir die Grieke as sulks het nie, maar omdat hy die Syn van syndes in die *hede* skerper wil omskryf. Dit mag juis verhoed dat die verlede ons nie in die toekoms vooruitgaan nie.⁷² 'n Mens moet dus onthou dat Heidegger se teruggryp na klassieke tye, nie 'n hunkering na dié tyd as sulks beteken nie, maar dat hy dit doen omdat mense in dié tyd nog, volgens hom, die "Ursprung" in sy tydelikheid, in sy grondeloosheid, begryp het. Met ander woorde, woorde het nog nie die "abstrakte" kwaliteit besit wat hulle vandag dikwels besit nie. Spekulatief gestel, is dit die tyd toe 'n woord soos *onbeskryflik*, geensins *buitengewoons* beteken het nie, maar letterlik erkenning gegee het aan die bestaan van dinge wat nie geskryf kan word nie – aan die onskryfbare.

⁷¹ Ter verduideliking van Heidegger se standpunt haal Ricoeur (1978:281) die volgende aan: "... our thought must grasp with insight what has been heard ... thinking is a grasping by the ear that grasps with sight. In other words thinking is a hearing and a seeing".

⁷² Sien Heidegger (1962:41).

Ten opsigte hiervan, kan 'n mens sê dat Heidegger, Hegel se idee van *Aufhebung* op sy kop gedraai het: As die oorspronklike konkrete taal deur 'n metaforiese uitslytproses omgesit het in deursigtige, letterlike taal (aktuele taal in Heidegger se woorde) mag dit mos moontlik wees om hierdie proses in trurat te plaas? Waar hy (1971:126) sê dat "... within language as saying there is present something like a way or path ..." impliseer hierdie pad tweerigtingverkeer. Hoekom, as dit moontlik is, soos Nietzsche ook geargumenteer het, om deur sintuiglike metaforiese tekenmanipulasie ons toekomstige realiteit te skep, is dit nie ook moontlik om deur 'n terugwerkende proses ou konkrete betekenis terug te wen en lewendig te maak om sodoende ons oorsprong, en spesifiek die oorsprong van ons taal, te ontdek nie? As 'n mens so te werk gaan, is die vraag na die oorsprong van die syn, die syn van die syndes, glad nie so absurd nie, want dan kan outentieke betekenis (oënskynlik) herwin word. Volgens Heidegger lê 'n outentieke toekomst eintlik in die verlede, in 'n herwinning van die verlede. Ons herwin die verlede, deur die geskiedenis wat ons sus of so gemaak het, te aanskou en te deurskou met "nuwe" woorde.

'n Voorbeeld hiervan is waar Heidegger (1986a:251-5) die ou Griekse woord vir waarheid, *aletheia*, in oorweging bring, eintlik naspur. Waar dit gebruiklik is om *aletheia* as waarheid te vertaal – bedoelende korrektheid, betroubaarheid en demonstreerbaarheid - vertaal Heidegger hierdie woord as *onverborgenheid*, aangesien dit 'n meer "letterlike" vertaling is. Om die impak van waarheid as onverborgenheid te verduidelik, help dit om terug te verwys na Nietzsche (1967b:290) wat reeds gevra het: "An assumption that is irrefutable – why should it for that reason be 'true' "? As 'n mens Nietzsche fyn lees, vra hy eintlik of daar nie betekenis en waarheid mag lê in dinge wat bokant of ander kant tradisionele diskursiewe relasies staan nie.⁷³ Heidegger neem hierdie vraag op en vra waar teenwoordigheid, waar taal, waar denke in die eerste plek vandaan kom.

⁷³ Nog 'n manier om hierna te kyk, is om te sê dat denke wat slegs die logiese as waar beskou, uit die aard van die saak verplig is om die oorgrote meerderheid interessante vraagstukke, gewoon buite rekening te laat.

... Hegel ... as little as Husserl, as little as all metaphysics, does not ask about Being as Being, that is, does not raise the question how there can be presence as such. There is presence only when opening is dominant. Opening is named with *aletheia*, unconcealment, but not thought as such.

Verder vra Heidegger (1986a:253-4) ook: "How is it that *aletheia*, unconcealment, appears to man's natural experience and speaking *only* as correctness and dependability? Hiermee suggereer hy dat daar 'n soort waarheid mag bestaan wat bokant of ander kant dit wat logies-demonstreerbaar is, mag lê. In hierdie verband, en met verwysing na sogenaamde tegnologiese, wetenskaplike rasionalisering vra Heidegger (1986a:254) ook: "... is the manifest character of what-is exhausted by what is demonstrable? Doesn't the insistence on what is demonstrable block the way to what-is?"

Hoe kan 'n mens egter iets sê oor dit wat betekenisvol *is*, maar wat nie tans diskursief, logies, rationeel kenbaar is nie? Hoewel hierdie 'n komplekse vraag is, een waarmee Heidegger lewenslank geworstel het, kan 'n mens 'n begin maak om iets van hierdie worsteling oor te dra, deur "strategieë" wat Heidegger in hierdie verband gebruik het, uit te lig. Die eerste was om op 'n indringende wyse met die betekenis van woorde om te gaan. In hierdie verband span hy byvoorbeeld woorde wat 'n mens nie in tradisionele filosofie kry nie in. 'n Ander manier om hierna te kyk, is om te sê dat hy spreke wat verberg was, wil onthul deur ou taal nuut te maak. En omdat Heidegger spesifiek oorspronge, die outentieke, konkrete betekenis, weer lewendig wil maak, wemel sy tekste van woorde wat vandag dikwels oud en "plat" klink. Woorde soos ding, aarde, "falling", grond, oopte, sorg, gereedskap en preservasie. Verder maak hy gebruik van selfgeskepte woorde en konsepte soos "ter-hande", "voor-hande", "Dasein" en "geworpenheid".

Verder is Heidegger lief om uit te wys hoe taaloordrag vanuit Grieks, konkrete oerkonsepte verlore laat gaan het. Van hoe die val uit outentisiteit begin het:

... with the appropriation of Greek words by Roman-Latin thought. *Hupokeimenon* becomes *subiectum*; *hupostasis* becomes *substantia*; *sumbebekos* becomes

accidens. However, this translation of Greek names into Latin is no way the innocent process it is considered to this day. Beneath the seemingly literal and thus faithful translation there is concealed, rather, a *translation* of Greek experience into a different way of thinking. *Roman thought takes over the Greek words without a corresponding, equally authentic experience of what they say, without the Greek word*. The rootlessness of Western thought begins with this translation (Heidegger, 1986b:257-8).⁷⁴

Die rede hoekom Westerse denke, volgens Heidegger, ontwortel geraak het, is omdat die konkrete, dingagtige *kern* waaromheen woorde aanvanklik "versamel" het, verlore gegaan het en slegs abstraksies daarvan oorgebly het.⁷⁵

Dit is myns insiens baie interessante idees waarmee Heidegger werk, want het ons almal nie al op 'n keer toevallig ontdek dat 'n woord wat vir ons duidelik, deursigtig en letterlik voorgekom het, eintlik op 'n baie interessante wyse na dinge verwys nie, of, anders, eintlik 'n samestelling van konkrete woorde is nie? Hier kan 'n mens voorbeelde noem soos wanneer ons snap dat *oorsprong* aanvanklik *oer-bron* of *oer-sprong* was; dat *verbeelding*, *verstandelike ding* beteken; dat *onmiddellik* nie *nou* nie, maar *sonder tussenganger* beteken; dat *ontsê* nie *weerhouding* beteken nie, maar om te ont-sê: die praat te verberg. Soos wanneer ons ook besef dat die *toekoms* letterlik *toe-koms* beteken: dit wat *toe* (geslote) is, maar gaan *kom*. Die stelling *die toekoms is duister*, is dus eintlik toutologies. Wat Heidegger dan onder meer doen, is om ons daarop te wys dat oënskynlike "letterlike", deursigtige metafisiese terme, eintlik aanvanklik konkrete betekenis gehad het. Soos ek reeds aangetoon het, is dit duidelik dat Heidegger van die opinie is dat hierdie konkrete betekenis 'n outentisiteit mag besit; dat in hulle die oorsprong van die syn opgesluit mag lê. In die volgende afdeling bespreek ek die ander kant van Heidegger se nostalgie vir die oorsprong, naamlik Heidegger se siening van oorspronklikheid.

⁷⁴ Dit is duidelik dat Heidegger en Hegel ten opsigte van 'n evaluering van die geskiedenis in twee rigtings trek. Dit is omdat Hegel die winste wat vanaf die Griekse beskawing behaal is, beklemtoon, waar Heidegger weer die verliese aantoon. Heidegger interpreteer die konkrete sintuiglikheid van die Grieke positief en Hegel het weer waardering vir die beweging weg hiervandaan in die rigting van veridealisering.

⁷⁵ Sien Heidegger (1986b:257) in hierdie verband.

7.5.2 Heidegger en oorspronklikheid

Daar is egter ook 'n ander kant aan Heidegger as die terugkykende een wat hierbo bespreek is. Dit is die Heidegger wat toekomsgerig was en wat dit wat nog nooit sêbaar was nie, sêbaar wou maak. Ten opsigte hiervan lyk dit of hy die kuns as 'n voorhoede van die toekoms gereken het. In *On the Way to Language* (1971:62) maak hy dan ook die opspraakwekkende voorstel dat digters wat na taal "luister", selfs tegniese prestasies soos ruimtevaart moontlik gemaak het. "... if the word framing that order and challenge had not spoken: then there would be no sputnik", skryf hy (1971:62).⁷⁶

Hoe werk dit egter, hoe kan die taal wat die digter skryf deur na die taal self te luister, help om ruimtevaart tot stand te bring? Heidegger (1971:62) stel hierdie probleem soos volg:

... countless people look upon this "thing" sputnik ... as a wonder, this "thing" that races around in a worldless "world" – space; to many people it was and still is a dream – wonder and dream of this modern technology which would be the last to admit the thought what gives things their being is the word. Actions not words count in the calculus of planetary calculation. What use are poets? And yet ...

Hoe werk dit egter dat, in Heidegger (1971:151 se woorde, "The word makes the thing into a thing – it 'bethings' the thing"? En hoekom is dit nie *alle* spreke nie, maar spesifiek

⁷⁶ Dit is nodig om hier te noem dat Heidegger eintlik suspisies ten opsigte van die moderne tegnologie staan. Volgens hom is die syn van die syndes in ons tyd *das Gestell*, wat alles tot *Bestand* reduceer. Wat dus heers, is 'n berekenende, kalkulerende denke wat nie die voorwaardes van sy eie moontlikheid kan bedink of oordink, of deurdink nie. Volgens Heidegger luister digters verby dié denke na 'n meer outentieke synsonthulling – waardeur die berekenende denke as eendimensioneel ontmasker word.

denkende en poëtiese spreke wat dinge so konkreet tot stand bring? In hierdie verband skryf Heidegger (1971:155):

All essential Saying hearkens back to this veiled mutual belonging of Saying and Being, word and thing. Both poetry and thinking are distinctive Saying in that they remain delivered over to the mystery of the word as that which is most worthy of their thinking, and thus structured in their kinship.

Om spesifiek Heidegger se argument dat poëtiese denke dinge *objektiveer*, te verduidelik, help dit om vir 'n wyle by *The Origin of the Work of Art* stil te staan. Ten eerste moet 'n mens aanstip dat die partikuliere kwaliteit van die kuns (sy oorsprong) vir Heidegger nie in sy "dingagtigheid" of in sy mensgemaakte, artefak-kwaliteite geleë is nie, maar dat dit eerder geleë is in dit wat die kuns histories kan vermag wat niks anders kan vermag nie. Hoewel gebruiksartikels ("equipment") en kuns beide 'n onthullende taak het, is, volgens Bruin (1992:55):

One crucial difference between equipmental and aesthetic disclosures ... that whereas the former discloses what was already (although only pre-thematically) there, the latter helps inaugurate what was, until then, not there at all - namely, a specific, historical world.

Soos Bruin verder uitwys, is dit belangrik om te beseef dat die "*werk*" van die woord *kunswerk* in die titel van *The Origin of the Work of Art*, nie na die artefaktiese kwaliteit van die kunswerk verwys nie, maar eerder na die historiese taak wat die kuns verrig. Bruin (1992:55) verduidelik soos volg:

The nature of art, according to Heidegger, is to *work* into being, or to "set up" a world. Art is a distinctive way in which truth can work, and one of the ways by which an historical community receives its vocation. What Heidegger principally has in mind, then, is not a work of art, like a masterpiece, but the work, or the labour of art itself - which requires both artworks and artists, as well as the so-called preservers.

Hoe verrig die kuns egter sy taak? As ek Heidegger reg lees, sê hy dat dit deur figuurlike projeksies is wat die kunswerk sy "werk" doen. In die volgende aanhaling uit *The Origin*

of the *Work of Art*, speel Heidegger (1986b:275) dan ook letterlike en figuurlike taal teenoor mekaar af om, myns insiens, die punt te maak dat dit die figuurlike kwaliteit van kuns is wat dit partikulier maak en terselfdertyd verseker dat dit sy toekoms-"werk" verrig, naamlik om dit wat nie tans sêbaar is nie, en nog nooit sêbaar was nie, sêbaar te maak:

Projective saying is poetry ... Poetry is the saying of the unconcealment of what is. Actual language at any given moment is the happening of this saying, in which a people's world historically arises for it and the earth is preserved as that which remains closed. Projective saying is saying which, in preparing the sayable, simultaneously brings the unsayable as such into a world.

Omdat hy (1986b:276) ook skryf dat "The poetic projection of truth ... sets itself into work as figure ...", kan 'n mens die afleiding maak dat hy met "projective saying" figuurlike taal in gedagte het. Dit is dus deur figuurlike projeksies dat taal nuwe moontlikhede oopmaak; nie slegs deur nuwe dinge te skep nie, maar ook deur dit wat reg in die begin vergete geraak het, te herwin.

Wat Heidegger met ander woorde sê, is dat kunswerke 'n werklikheidsontsluitende en wêreldstigende taak het. In hierdie verband kan 'n mens ook sy analise van een van Van Gogh se skoenpaar-skilderye in *The Origin of the Work of Art* in oorweging bring. Deur na hierdie skildery te "luister", hoor hy die verhaal van 'n "edele" armboer vrou en haar gesetelheid in die outentieke aarde. Daarna lei hy (1986b:261) uit hierdie verhaal af, dít wat hy glo die vernaamste ontologiese onderskeiding tussen werklike "gereedskap" soos skoene, en die kuns is. Dit is dat gereedskap *betroubaar* is, terwyl dit ook verganklik is. Hierteenoor besit die kuns nie hierdie kwaliteite nie, maar aktiveer dit eerder 'n soort tweede-refleksie oor die werklikheid by ons. Heidegger skryf soos volg oor die wyse waarop die kuns ons tot tweede refleksie bring:

The equipmental quality of equipment was discovered. But how? Not by a description and explanation of a pair of shoes actually present; not by a report of the process of making shoes; and also not by the observation of the actual use of shoes occurring here and there; but only by bringing ourselves before Van Gogh's painting. This painting spoke. In the vicinity of the work we were suddenly somewhere else than we usually tend to be.

Die belangrike punt wat Heidegger myns insiens hier maak, is dat dit nie slegs 'n geval is dat ons kunswerke maak nie, maar dat dit ook 'n geval is dat kunswerke *ons* maak; dat die kuns aan ons nuwe vrae vra en nuwe uitdagings stel wat nuwe interpretasies, nuwe moontlikhede, oopmaak. Met ander woorde, die kuns wat uitdagings aan ons denke stel, maak ons terwyl ons hulle maak en interpreteer. 'n Mens kan nou terugkeer tot die vraag oor die sputnik en na aanleiding van Heidegger sê dat figuurlike projeksies 'n orde opgestel het, uitdagings oopgemaak en 'n aardse ruimte geskep het wat die sputnik in die bo-aardelike ruimte geplaas het. Met ander woorde, die objektiewe wêreld, word nie deur poëtiese taal benoem nie, maar poëtiese taal bring 'n konkrete werklikheid tot stand.

Vir Heidegger is dit egter nie slegs die kuns wat figuurlik is en daarom die toekoms kan oopmaak nie. 'n Spesifieke soort filosofiese denke kan ook die toekoms help oopmaak. Trouens, Heidegger problematiseer eintlik die tradisionele kuns-as-figuurlik / filosofie-as-letterlik, onderskeiding. Omdat korrespondensie-denke – die idee dat "letterlike" taal in staat is om die werklikheid op 'n deursigtige wyse te benoem - deur Heidegger bevraagteken word, beskou hy selfs sy eie filosofiese denke as 'n soort taalervaring of gebeurtenis. Dit is 'n taalgebeurtenis waar 'n mens nie slegs 'n taal praat nie, maar waar 'n mens eerder *deur medium van* 'n taal praat. Heidegger (1971:124) stel dit so: "We do not merely speak *the* language – we speak *by way of* it". Wat dít impliseer, is tweerigting-verkeer waar 'n ervaring met taal ons nie onaangeraak laat nie. In *The Nature of Language* (1971) maak Heidegger dan ook op verskeie plekke die punt dat hy nie die aard van taal gaan of kan "representeer" nie. Hy (1971:57) beskryf sy intensie soos volg: "They [sy lesings oor taal] are intended to bring us face to face with the possibility of undergoing an experience with language". Heidegger se filosofie praat nou van ondervindings waar dit tradisioneel aangeneem is dat die filosofie eintlik die grense en voorwaardes van korrespondensie en handeling bepaal, en dat dit liever die kuns is wat met ervarings te make het.⁷⁷

⁷⁷ Dit is ook op grond van die verskil tussen "ervaring" (kuns) en "beskrywing" (filosofie) wat die romantici die kuns en die filosofie uitmekaar gehou het.

Duidelik wil Heidegger nie slegs beskryf of representeer nie, maar wil hy, soos die kunste, 'n mens se ervaringswêreld betree. 'n Mens let dan op dat hy na sy sogenaamde taalwending, oorwegend ophou om gebruik te maak van dit wat hy representasie-denke of aktuele taal noem (dit wat ek tot nou toe korrespondensie-denke genoem het) en begin om, soos die digter te skryf, filosofie te maak, om tekens te manipuleer. As 'n mens dít nie besef nie, kan 'n mens spesifiek in sy latere "talige" werke, bladsy op bladsy lees sonder om veel sin daarvan te maak. As 'n mens egter jou modus van lees verander en daaraan dink as 'n poëtiese leeservaring, maak hy myns insiens goeie konkrete, prosaïese poësie.

Soos met Nietzsche wat 'n pragtige metaforiese taal gebruik het, laat Heidegger dan ook die ou rigiede akademiese onderskeiding tussen letterkunde en filosofie, vervaag. Of, meer akkuraat gestel, laat hy die letterkunde en die filosofie met mekaar "praat". Ten opsigte van die werke wat in *Poetry, Language, Thought* opgeneem is, skryf Hofstadter (1971:xi): "In these essays, as they advance in date of composition, one may discern at the same time an increase in the poetic quality of their language. It is not an accident; it goes along with the growth of the author's vision of truth and being ..." In hierdie verband maak Heidegger (1971:136) ook die volgende opmerking: "All reflective thinking is poetic, and all poetry in turn is a kind of thinking". Saam roep Nietzsche en Heidegger dan die vraag op of die verhouding tussen die letterkunde en die filosofie, tussen oorspronklikheid en oorsprong, ooit volkome kenbaar, versoenbaar, onderskeibaar, of sêbaar is.⁷⁸

⁷⁸ Op hierdie punt moet 'n mens egter 'n onderskeiding tussen Heidegger en Derrida se beskouing van die verhouding tussen "poëtiese" en "letterlike" taal tref. Dit is omdat Heidegger, hoewel hy die absolute onderskeiding tussen poëtiese en letterlike taal bevraagteken, steeds die teks of kunswerk as "score" reken. Met ander woorde, hoewel die teks multi-interpreteerbaar is, is hierdie multi-interpreteerbaarheid alles in die enkele teks of kunswerk self vervat. Hierteenoor beteken Derrida se inter-tekstualiteit, die spel tussen verskillende, uiteenlopende tekste. Sien Degenaar (1986c:40) in hierdie verband.

7.5.3 Oor hoe Heidegger poog om die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid weg te dink

Hoewel Heidegger dan die korrespondensie-spieël neergesit het, om self die skeppende talige spel te speel, gebeur dit egter ook dat hy in *The Origin of the Work of Art* pogings aanwend om die struktuur van die kuns op 'n "soort" representatiewe wyse te verduidelik. Hy (1986b:277) skryf:

The nature of art is poetry. The nature of poetry, in turn, is the founding of truth. We understand founding here in a triple sense: founding as bestowing [skenking], founding as grounding [begroning], and founding as beginning [om te begin]. Founding, however, is actual only in preserving. Thus to each mode of founding there corresponds a mode of preserving.

Dit is opvallend dat Heidegger op hierdie punt waar 'n mens sou verwag dat hy sou voortgaan om die struktuur van die kuns te verduidelik, sy verduideliking onderbreek en sê (1986b:276): "We can do no more than to present this structure of the nature of art in a few strokes ..." Myns insiens sê Heidegger só, omdat hy weet dat hy met die voorafgaande analise, eintlik besig was om 'n baie komplekse, netwerkmatige artistieke struktuur te beskryf, en omdat hy weet dat so 'n struktuur eintlik nie volkome beskryfbaar is nie. Dit is omdat 'n mens, soos ek reeds in die Inleiding gesuggereer het, eintlik nie die wyse waarop die kunswerk sy werk doen, volledig, letterlik en deursigtig kan presenteer of verduidelik nie; want sodra 'n mens dit sou vermag, is dit wat 'n mens dan in werklikheid representeer, eintlik nie meer 'n verduideliking van hoe *lewende* kunswerke hul werk doen nie, maar 'n verduideliking van hoe *dooie* kunswerke hul werk mag gedoen het.

Heidegger het egter, soos ek reeds aangetoon het, gepoog om hierdie impasse te deurbreek deur die taal, die huis van syn, self te betree. Daarom gebruik hy nie slegs aktuele, letterlike taal nie, maar betree self die taalhuis om die meubels daarbinne anders te rangskik as wat hy hulle daar gevind het. Volgens hom - en hier kom ons nou by 'n

belangrike punt uit - her-rangskik hy egter nie deur sy intensionele wil op die interieur af te dwing nie, maar deur te luister na hoe die taalhuis self die meubels gerangskik wil hê. Waar hy (1986b:261-2) byvoorbeeld reflekteer oor sy eie analise van 'n skoenpaar skildery van Van Gogh, skryf hy:

It would be the worst self-deception to think that our description [sy interpretasie], as a subjective action, had first depicted everything thus and then projected it into the painting. If anything is questionable here, it is rather that we [Heidegger] experienced too little in the neighborhood of the work and that we expressed the experience too crudely and too literally.

In hierdie aanhaling gee Heidegger eerstens erkenning aan die oorvloed van interpretasie-moontlikhede wat in 'n kunswerk opgesluit mag lê. Ek sê so omdat hy "too little" in die omgewing van die kunswerk ervaar het. Met ander woorde, daar lê ook ander interpretasie-moontlikhede in die werk opgesluit. Tweedens gee hy ook erkenning aan die onsêbaarheid van betekenisvolle aspekte van kunswerke, aangesien hy sê dat sy interpretasie waarskynlik te letterlik en te kru was. Heidegger het dus ook 'n waardering vir dit wat ander kant die sêbare lê. Hy gee dus erkenning aan beide die multi-interpreteerbaarheid en die onsêbaarheid van die artistieke ervaring. Hier is egter nog 'n beweging of skuif ter sprake, aangesien Heidegger ook, soos ek voorheen reeds aangetoon het, van die opinie is dat wanneer gewone sêbare kommunikasie in duie stort, dit by sulke tye is wat taal as taal, met ander woorde, taal in sy ontologiese suiwerheid, tot ons mag spreek - dit is nou as ons net sou leer om na taal self te luister. Wat hy dus, myns insiens, met die aanhaling hierbo sê, is dat elke oorspronklike interpretasie wat na oorspronge luister, 'n oorspronklike kreatiewe gebeurtenis mag wees. As 'n mens dan mooi daaroor dink, probeer Heidegger om die ontologiese, oorspronkskarakter van kunswerke, met 'n oorvloed van oorspronklike interpretasie-moontlikhede te versoen, deur te sê dat elke ervaring van *oorsprong*, 'n *oorspronklike* kreatiewe gebeurtenis mag wees – dít is hoe Heidegger poog om die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid weg te dink. In die volgende afdeling toon ek egter aan hoe Heidegger nie volkome daarin slaag om hierdie verskil weg te dink nie.

7.6 Heidegger en 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering

Hoewel Heidegger se *intensie* was om die ontologiese, werklikheidsontsluitende en wêreldstigtende werking van kunswerke bloot te lê, het hy, myns insiens, gewoon nie hierin geslaag het nie – trouens, dit was van die begin af eintlik 'n onmoontlike projek. 'n Mens kan vanuit twee uiteenlopende gesigspunte na sy gefaalde pogings kyk, naamlik op 'n diskursiewe, aktuele taalvlak en op 'n poëtiese taalvlak. Betreffende die eerste gesigspunt, by name die diskursiewe, aktuele taalvlak, slaag Heidegger gewoon nie daarin om die onmoontlike reg te kry nie, naamlik om die onsêbare oorspronge letterlik, aktueel of diskursief, te sê nie. Hierbenewens slaag hy ook nie daarin om homself, die denkende Heidegger, uit die spel te hou nie, aangesien hy *intensioneel* probeer om die ontologiese karakter van die kuns bloot te lê deur die onsêbare te probeer sê.

Wat die poëtiese taalvlak weer aan betref, kry Heidegger myns insiens dit wel reg om ons 'n soort poëtiese, artistieke ervaring met oorspronge te laat ervaar. Hofstadter (1971:xvii) verwoord dit soos volg: "Read what Heidegger has to say about the thinging of things ... and you will begin to re-collect in your own thinking a basic human grasp of the meaning of things, which will open up afresh a basic human relationship to them ..." Hoewel ek persoonlik baie betekenis uit Heidegger se skryfwerk put, gaan ek my egter nie uitlaat oor die kwaliteit van sy "kunstenaarskap", die graad waartoe hy daarin slaag om ons 'n oorspronklike ervaring met die ontologiese betekenis van dinge te gee nie. Wat hier vir my argument van meer belang is, is in watter mate ons kan *vertrou* op die "basic human grasp", die vermeende ontologiese ervaring wat Heidegger (of enige ander kunstenaar) deur die taal of die kunswerk vir ons ontsluit?

Dit is omdat 'n mens vanuit die perspektief van die post-strukturalisme, moet vra of dit werklik moontlik is om die oorsprongsbetekenisse van 'n woord (of ervaring) op enige "waaragtige" wyse te herskep of lewendig te maak? Ek glo nie, want soos ek reeds voorheen toe die post-strukturalisme aan die bod was opgemerk het, is dit so dat wanneer

'n mens hierdie spel speel, begin 'n mens 'n spel wat sy eie stert opeet: want soos die verlede oënskynlik oopgevelek word, word die hede gewysig, en soos die hede verander, word die toekoms gewysig, en soos die toekoms verander en die hede word, raak die verlede weer iets anders. Dit is eenvoudig so dat daar oneindige moontlikhede bestaan en dat 'n mens nooit hierdie drade in absolute, ontologiese oorsprongsoutentisiteite, in "finale" outentieke woorde sal kan vasknoop nie. Derrida (1986:417) stel dit nogal raak: "... has anyone thought that we have been tracking something down, something other than tracks themselves to be tracked down?" Die punt is nie dat 'n mens nie soos Heidegger agteruitkykende, metaforiese prosa kan skryf en daarmee die verlede in die spel kan bring nie - dit kan 'n mens doen - die punt is bloot dat 'n mens nooit absoluut op die skeppinge wat 'n mens so in die spel bring, sal kan vertrou nie.

As 'n mens Heidegger se oorsprong met Derrida se "trace" vergelyk, is dit duidelik dat Derrida suspisies ten opsigte van Heidegger se oorspronge staan. Soos ek voorheen reeds aangehaal het, skryf Derrida (1976:65) in hierdie verband: "*The trace is in fact the absolute origin of sense in general ... Which amounts to saying once again that there is no absolute origin of sense in general. The trace is the difference which opens appearance ... and signification*". Ons het met ander woorde in "traces" nie met outentieke oorsake en gevolge te make nie. Soos ek voorheen ook reeds aangehaal het, verduidelik Derrida (1978:203) soos volg:

No doubt life protects itself by repetition, trace, *différance* (deferral). But we must be wary of this formulation: there is no life at first which would then come to postpone, or reserve itself in *différance*. The latter constitutes the essence of life. Or rather: as *différance* ... Life must be thought of as a trace before Being may be determined as presence ... It is thus the delay which is in the beginning.

Wittgenstein het in sy *Philosophical Investigations* (1958:20e) ook geargumenteer dat die (etimologiese) oorsprong van 'n woord geen bevoorregte seggenskap besit nie, deur te sê "the meaning of a word is its use in the language".

Myns insiens worstel Heidegger eintlik in sy talige werke om die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid weg te dink, maar 'n wesentlike verskil tussen hierdie twee dinge bly egter staande. Dit is hoekom dit op plekke voorkom asof Heidegger argumenteer vir 'n oorsprong, 'n standvastigheid, 'n determinisme, 'n absolute ontologie in die syn van syndes, en dit op ander plekke weer voorkom asof hy van die opinie is dat outentisiteit geleë is in oorspronklikheid, in 'n besef van die labiliteit en die kontingensie van die syn. Wat oorsprong aan betref, skryf hy (1986b:277-8) byvoorbeeld dat elke stuk aarde noodwendig sy eie historiese mens voortbring:

Genuinely poetic projection is the opening up or disclosure of that into which human being as historical is already cast. This is the earth and, for an historical people, its earth, the self-closing ground on which it rests together with everything that it already is, though still hidden from itself.

Wat oorspronklikheid aan betref, skryf hy (1986b:268) weer:

In setting up a world and setting forth the earth, the work is an instigation of ... striving [lees: oorspronklikheid]. This does not happen so that the work should at the same time settle and put an end to the conflict in an insipid agreement, but so that the strife may remain a strife.

Die volgende is egter weer 'n voorbeeld van hoe Heidegger (1986b:277) probeer om die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid weg te dink, en in der waarheid so 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering aan die orde stel:

The founding of truth is a founding not only in the sense of free bestowal, but at the same time foundation in the sense of this groundlaying grounding. Poetic projection comes from Nothing in this respect, that it never takes its gift from the ordinary and traditional [lees: oorsprong]. But it never comes from Nothing in that what is projected by it is only the withheld vocation of the historical being of man itself.

Met ander woorde, die kuns moet terselfdertyd iets ouds wees, as wat dit iets nuuts is, 'n oorsprong besit, terwyl dit oorspronklik is.

Op hierdie punt dink ek raak my argument ten opsigte van Heidegger en 'n bydrae tot 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering, duideliker. Naamlik, dat dit geensins is omdat Heidegger *vir* 'n metaforiese perspektief geargumenteer het nie, dat hy gehelp het om 'n metaforiese perspektief aan die orde te stel nie. Wat eerder gebeur het, is dat sy gefaalde poging om 'n metaforiese perspektief te omseil deur die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid te probeer weg dink, gehelp het om 'n metaforiese perspektief aan die orde te stel. Op hierdie punt herinner ek die leser aan Hoofstuk 5 en Derrida se punt, dat selfs Aristoteles se pogings om metafore in filosofiese tekste te ontmasker, met metafore gesaai was. Wat my op 'n soortgelyke wyse herhaaldelik omtrent Heidegger se geskifte opval, is hoe Heidegger waar hy intensioneel probeer om 'n ontologie op te stel deur die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid weg te dink, verplig is om die mooiste metafore te gebruik, basies verplig is om 'n spel tussen letterlike en figuurlike taal, tussen oorsprong en oorspronklikheid te speel; hoe hy basies verplig is om 'n beweging in tyd te beskryf, waar die een of ander oorsprong, konvensie, ooreenkoms, patroon, herhaling, betroubaarheid deur die een of ander oorspronklike beweging omsit in 'n nuwe oorsprong, konvensie, ooreenkoms, patroon, herhaling of betroubaarheid.

So, ten spyte daarvan dat Heidegger se intensie was om die syn van syndes te sê, raak die spel tussen oorsprong en oorspronklikheid in sy skryfwerk, myns insiens, pragtige skeppende, onsêbare metafore. Ek noem die volgende voorbeelde:

The dawning world brings out what is as yet undecided and measureless, and thus discloses the hidden necessity of measure and decisiveness (1986b:272).

All creation, because it is such a drawing-up, is a drawing, as of water from a spring (1986b:277).

... the world is the clearing of the paths of the essential guiding directions with which all decision complies (1986b:271).

All things of earth, and the earth itself as a whole, flow together into a reciprocal accord. But this confluence is not a blurring of their outlines. Here there flows the

stream, restful within itself, of the setting of bounds, which delimits everything present within its presence (1986b:267).

As 'n mens hierdie aanhalings versigtig lees, dan sien 'n mens dat Heidegger deurgaans in hulle die een of ander oorsprong teenoor die een of ander vorm van oorspronklikheid opstel, en dat hierdie twee sfere in 'n soort verwikkelde onenigheid worstel om nuwe betekenis tot stand te bring. Ek is dus van die opinie dat waar Heidegger se metaforiese woordkuns, sy spel tussen oorsprong en oorspronklikheid slaag, hy by feite nuwe estetiese harmonieë geskep het.

Ter samevatting: hoewel die outentisiteit wat Heidegger in die verlede gesien het, problematies is, maak hy 'n belangrike punt in verband met die kuns. Dit is dat anders as wat dikwels gedink word, die kuns nie die een of ander "diep" of "vlak" realiteit spieël nie, maar dat die kuns medepligtig is aan die werklikheid wat vir ons ontvou; dat die kuns 'n werklikheidsontsluitende en wêreldstigende taak het. Hierbenewens toon sy onsuksesvolle pogings om finaal die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid weg te dink, te skryf en te sê, aan dat hierdie verskil eintlik nie weg te dink, te skryf of te sê is nie. Hiermee sê ek geensins dat daar nooit punte van rus, harmonieë, in die artistieke spel tussen oorsprong en oorspronklikheid kan kom nie; al wat ek sê, is dat hierdie artistieke harmonieë nie op 'n diskursiewe, aktuele wyse sêbaar is nie, volledig en uitputtend interpreteerbaar is nie. Tydelike harmonieë gee eerder aanleiding tot voortdurende herinterpretasie, tot 'n onafsluitbare proses van nuwe betekening, tot 'n onkontroleerbare stigting van nuwe wêrelde, tot 'n positiewe *ja* aan die ontvouende werklikheid.

7.7 Gevolgtrekking

In hierdie hoofstuk het ek aangetoon hoe Nietzsche en Heidegger die tradisionele korrespondensie-spieël neergesit het, en deur hul onderskeie denkweë 'n bydrae tot die post-strukturalistiese taalmodel gelewer het. Hierbenewens is aangetoon hoe hierdie twee denkers se vooruit-agteruit-tydspel, die tydspel tussen oorsprong en oorspronklikheid,

gehelp het om 'n positiewe, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering aan die lig te bring.

In die Inleiding tot hierdie tesis het ek verduidelik dat indien 'n mens 'n lyn of tradisie sou kon aantoon, een wat outonome moderne kuns ernstig opgeneem het terwyl dit terselfdertyd ook 'n bydrae tot die talige interpretasie van kuns, waarheid en betekenis gelewer het, dit gewoon foutief sou wees om die sosiale uitwerking van die moderne artistieke praktyk as totaliserend af te maak. Tot op hierdie punt het ek nou reeds aangetoon: hoe Nietzsche en Heidegger korrespondensie-denke gedekonstrueer het, gehelp het om 'n talige, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering daar te stel, en het ek ook die breë post-strukturalisme se aansluiting by en afhanklikheid van hulle denke aangetoon. In die slothoofstuk is my belangrikste taak nou om ten opsigte van die eerste twee punte, naamlik die dekonstruksie van korrespondensie-denke en die daarstel van 'n talige, metaforiese alternatief, Nietzsche en Heidegger se aansluiting by en afhanklikheid van Kant en Hegel aan te toon.

Hoofstuk 8

Samevatting en gevolgtrekking: 'n herinterpretasie van Kant en Hegel

8.1 Inleiding

Waar ek hierdie tesis met Kant en Hegel begin het, sluit ek dit met 'n herinterpretasie van aspekte van hulle denke af. Die doel hiervan is, om hulle aandeel aan die hedendaagse positiewe, detotaliserende metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering aan te toon. So word 'n gaping in hierdie tesis, maar trouens ook in die geskiedenis, oorbrug. Oorbrug deur, in stede daarvan om Kant en Hegel volledig met totaliserende korrespondensie-denke te vereenselwig, die postmoderne metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering tot by hulle denkarbeid terug te herlei. Wat ek met ander woorde doen, is om Kant en Hegel vanuit die hedendaagse postmoderne perspektief op kuns en sosiale verandering, te herinterpreteer as voorlopers van juis hierdie hedendaagse postmoderne perspektief.

Op hierdie punt wil ek die leser herinner aan hoofstuk 2, waar ek aangetoon het hoe die "moderne" Kant en Hegel pogings aangewend het om oorsprong en oorspronklikheid finaal en permanent te versoen. Hoewel 'n mens hierdie pogings om 'n waaragtige korrespondensie tussen oorsprong en oorspronklikheid te bewerkstellig, as totaliserend sou kon interpreteer, het ek aangevoer dat hulle dit in der waarheid uit 'n *emansipatoriese* ingesteldheid gedoen het. Wat hulle eintlik wou doen, was om die *oorspronklike*, emansiperende verandering van die dag, vanuit die verlede, vanuit 'n *oorsprong*, te rasionaliseer.⁷⁹

⁷⁹ Hierdie klem op die geskiedenis, is een van die aspekte wat die Kontinentale filosofie van die meer positivistiese, analitiese filosofie onderskei. Giddens (1979:44) skryf: "... positivistic philosophies lack any account of ... a theorization of institutions and history".

Verder moet ek ook weer noem dat baie moderniste die *nuwe* harmonieë wat in *nuwe* kunswerke ontstaan, soos byvoorbeeld 'n nuutgeskepte harmonieuse deuntjie, gesien het as 'n bewys dat oorsprong (die bestaande toonleer) en oorspronklikheid ('n nuwe verwerking daarvan) versoenbaar mag wees. Verder was hulle van die opinie dat geslaagde harmonieuse kuns, 'n waarheidsmoment mag besit wat almal wêreldwyd kan ervaar; dat kuns 'n sogenaamde universele taal is, en daarom 'n versoenende, humaniserende sosiale uitwerking mag hê. Die argument van die universaliteit van harmonieuse kuns, het dus as inspirasie vir 'n gedeelde, identieke, universele, versoende humaniteit gedien.

Hoewel moderniste dus aanvanklik uit 'n vermeende emansipatoriese ingesteldheid oorsprong en oorspronklikheid wou versoen, het daar intussen baie water in die filosofiese see geloop, en is mense wat binne die kader van die Kontinentale filosofie dink, vandag diep onder die indruk van die totalisering wat met so 'n vermeende versoening in 'n gedeelde, universele humaniteit, gepaard mag gaan. Om egter vanuit 'n hedendaagse perspektief, Kant en Hegel se pogings tot 'n versoening te veroordeel sonder om hierdie saak te nuanseer,⁸⁰ is myns insiens gewoon onbillik. Dit is immers juis persone van dieselfde tradisie as Kant en Hegel, wat vandag die totalisering wat met 'n vermeende versoening gepaard mag gaan, aantoon. Wat ek met ander woorde sê, is dat dit juis Kant en Hegel se denkarbeid aangaande 'n moontlike versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid is, wat tot gevolg gehad het dat mense wat in die breë kader van die

⁸⁰ Een van die dinge wat 'n mens byvoorbeeld in hierdie verband moet konsidereer, is dat Kant en Hegel se denkarbeid daartoe aanleiding gegee het dat die Kontinentale tradisie, vergeleke ander denktradisies, eintlik vroegtydig die blinde kolle aangaande 'n finale en permanente versoenende korrespondensie tussen oorsprong en oorspronklikheid ingesien het. Die Kontinentale tradisie moet dus opgeweeg word teenoor ander denktradisies, soos byvoorbeeld die analitiese positivisme en ubuntu, en gelowe soos die Christendom en Islam wat steeds nie die verhouding tussen oorsprong en oorspronklikheid problematiseer nie. Die analitiese positivisme veronderstel byvoorbeeld vanuit die staanspoor, indien die korrekte prosedure net gevolg word, 'n deursigtige verhouding tussen die subjek (oorspronklikheid) en die objek (die oorsprong). Die meeste religieë veronderstel weer

Kontinentale filosofie dink, vandag onder die indruk gekom het van die totalisering wat met aansprake van waaragtige versoening gepaard mag gaan.⁸¹

Soos ek in die vorige hoofstuk gesê het, is een van my take in hierdie hoofstuk om Nietzsche en Heidegger se aansluiting by en afhanklikheid van Kant en Hegel aan te toon. Ek doen dít deur gereeld in hierdie hoofstuk aan te toon dat baie van die probleme waarmee Nietzsche en Heidegger ten opsigte van die moderne kuns geworstel het, reeds deur Kant en Hegel aan die orde gestel is.⁸² Soos ek reeds gesuggereer het, is die Kontinentale denkstroming vandag besig om uit te kristalliseer in die besef dat geen waaragtige kuns moontlik of wenslik is nie, en dat die wyse waarop die kuns sosiale verandering teweeg mag bring, derhalwe radikaal metafories van aard is.

Opsommerderwys is die hooftaak van hierdie hoofstuk, een waarmee ek hierdie tesis afsluit, om aan te toon dat Kant en Hegel se refleksies oor outonome moderne kuns, beduidend bygedra het tot die "Kontinentale" besef dat oorsprong en oorspronklikheid eintlik nooit finaal en permanent versoen sal word nie, en dat Kant en Hegel dus ook op hierdie wyse tot die hedendaagse, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering bygedra het.

dat die oorsprong (dié Boek byvoorbeeld), alle oorspronklikheid vanuit die staanspoor omvat.

⁸¹ As voorbeeld van die totalisering wat sommer in die algemeen met aansprake van versoenings tussen oorsprong en oorspronklikheid gepaard gaan, noem ek die hipotetiese voorbeeld van ouers wat hulle dissiplinêre beleid ten opsigte van hulle kinders se opvoeding, rasionaliseer aan die hand van die norm wat vir hulle as kinders gegeld het.

⁸² Hoewel Nietzsche in 'n mate, en Heidegger nog meer as hom, in hulle filosofiese geskrifte met direkte verwysings na Kant en Hegel argumente aangeknoop het, beroep ek myself in hierdie analise nie op hierdie argumente nie. Die belangrikste rede hiervoor is dat die onderwerpe wat vir my argument belangrik is, selde op hierdie direkte wyse deur óf Nietzsche óf Heidegger behandel is. Met ander woorde, waar Nietzsche en Heidegger my interesseer, verwys hulle nie direk na Kant en Hegel nie, hoewel dit duidelik is dat Kant en Hegel in hulle oënskynlike afwesigheid, eintlik steeds 'n ontsettende teenwoordigheid was.

Ek het in die voorlaaste paragraaf gesê dat Kant en Hegel op *verskeie* wyses 'n bydrae gelewer het. In hierdie hoofstuk is my werkwyse om vier verskillende argumente wat ten opsigte hiervan geld, te identifiseer en in aparte afdelings te behandel. Omdat hierdie hoofstuk egter, soos die titel aandui, uit drie komponente bestaan, naamlik 'n samevatting, 'n gevolgtrekking en 'n herinterpretasie van Kant en Hegel, moet ek my werkwyse verder toelig. Wat eerstens van belang is, is dat die herinterpretasies wat in elke afdeling ten opsigte van Kant en Hegel voltrek word, eintlik telkemale ook gevolgtrekkings van hierdie tesis is. Dit gebeur omdat my sentrale probleemstelling, naamlik waar die genesis van die metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gesoek moet word, en my antwoord dat dit by Kant en Hegel is, terseldertyd 'n gevolgtrekking en 'n herinterpretasie is. Op 'n soortgelyke wyse word die gevolgtrekking van my sekondêre probleemstelling, naamlik of die moderne artistieke praktyk 'n totaliserende sosiale uitwerking gehad het of nie, ook deur my herinterpretasies van Kant en Hegel omvat. Kortliks: die insigte wat deur my herinterpretasie van Kant en Hegel aan die lig kom, is die gevolgtrekkings van hierdie tesis.

Wat samevattinge aan betref, word dit ook deur hierdie herinterpretasies vermag. Eerstens gebeur dit omdat, voordat ek Kant en Hegel kan herinterpreteer, ek telkens genoop is om 'n samevatting te gee van wat presies dit is wat ek herinterpreteer, naamlik die "moderne" lesings van Kant en Hegel wat in Afdeling A behandel is. Tweedens gebeur dit omdat ek Kant en Hegel herinterpreteer vanuit die perspektief van die kernbegrippe wat in Afdeling B van hierdie tesis ontwikkel is. Hierdie kernbegrippe is dan die samevatting van Afdeling B. Daar is 'n verdere saak wat ek moet verduidelik, naamlik dat die gevolgtrekking van hierdie hoofstuk, ook die belangrikste gevolgtrekkings van hierdie tesis omvat.

In die eerste afdeling (8.2) wat ek *Kant en Hegel en die selfontlediging van outonome formalistiese kuns* noem, argumenteer ek - en kom ek tot die gevolgtrekking - dat die *vroegetydige* selfontlediging van die formele, outonome kunsprojek, 'n kunsprojek wat grotendeels sy rasionale in Kant en Hegel se denke gevind het, 'n bydrae tot die

detotaliserende, postmoderne metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gelewer het.⁸³

Die tweede argument en afdeling (8.3) is, *Die bydrae van die aporieë in Kant en Hegel se denke*. In hierdie afdeling toon ek die blinde kolle aan wat in Kant en Hegel se argumente aangaande 'n waaragtige kuns ontstaan het, en wys ek daarop – of kom tot die gevolgtrekking - dat dit 'n lyn van kritiese denke ontketen het wat mettertyd tot die insig gekom het dat daar nie iets soos 'n waaragtige kuns bestaan nie.

Die derde afdeling (8.4) noem ek, *Kant en Hegel as vroegtydige problematiseerders van korrespondensie-denke*. Hier herinterpreteer ek Kant en Hegel deur gewoon daarop te wys dat die moderne teoretici wat ek in Hoofstuk 3 behandel het, en die hedendaagse kritiek op moderniteit wat ek in Hoofstuk 4 behandel het, baie duidelike uitsprake van Kant en Hegel ten opsigte van die feilbaarheid van die diskursiewe, rasionele rede, sowel dat daar geen permanente en finale versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid haalbaar is nie, gewoon verontagsaam het, en dat hierdie uitsprake vandag dikwels steeds verontagsaam word (dit is ook 'n gevolgtrekking).

Die vierde argument en afdeling (8.5) is, *Kant en Hegel as voorlopers van die hedendaagse talige, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering*. Hier bring ek los drade wat daarop dui dat Kant en Hegel die saad van 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gesaai het, byeen – dit is ook 'n gevolgtrekking. Hier moet ek egter onmiddellik byvoeg, dat ek binne die bestek van hierdie tesis en laaste onderafdeling, geensins die teoretiese sy van Kant en Hegel se aandeel tot metafoor-teorie as sodanig volledig kan uitpluis, afrond of uitput nie. Hierdie tesis handel immers in die eerste plek oor die sosiale magte en kragte wat tot 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering aanleiding gegee het, en nie oor die "tegniese" sy van metafoor-teorie nie. Die meeste wat ek dus in hierdie afdeling kan hoop om te vermag, is om aan te toon

⁸³ As ek hierna net van "'n bydrae" praat, bedoel ek 'n bydrae tot die detotaliserende, postmoderne metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering.

dat Kant en Hegel in hulle refleksies oor moderne outonome en formalistiese kuns, die saad van 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering, gesaai het. So sluit ek deur hierdie herinterpretasie van Kant en Hegel, hierdie tesis in 'n tydelike punt van rus af, maar hoop ek om so die saad vir verdere studies oor die bydrae wat moderniteit tot 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gelewer het, te saai.

8.2 Kant en Hegel en die selfontlediging van outonome formalistiese kuns

Aangesien die argument van hierdie afdeling eintlik reeds in Afdeling A gevoer is, gee ek hier net 'n kort samevatting. Ek begin deur die leser daaraan te herinner dat ek in Afdeling A die breë opvatting dat die moderne artistieke praktyk binne 'n totaliserende, korrespondensie-paradigma gewerk het, nagevors en aangetoon het, maar ook geproblematiseer het. Verder het ek ook die punt gemaak dat "Kant se formalisme" en "Hegel se teleologie", wat albei 'n vorm van korrespondensie-denke is, tesame 'n groot uitwerking op die moderne artistieke praktyk gehad het. Dit was omdat Kant se "formalistiese" oorsprong en Hegel se oorspronklike, hoewel "waaragtige" teleologie, die moderne kunsprojek wat na die sentrum van skoonheid deur 'n reduksionistiese proses van vormsuiwering gesoek het, onderskraag het.

Wat ek dus in die besonder aangetoon het, is dat die formalistiese been van die moderne artistieke praktyk in sy sistematiese soeke na die sentrum van die kuns, in sy onbeholpe teoretiese hantering van die verhouding tussen oorsprong en oorspronklikheid, en in sy mettertydse selfontlediging aan seggenskap, *vroegtydig* aangetoon het dat korrespondensie-denke 'n ontoereikende model van die kuns, maar trouens ook van die menslike bewussyn, is. Op hierdie wyse het dus selfs die "moderne" Kant en Hegel en die formalistiese been van die outonome moderne artistieke praktyk, deur die *vroegtydige* selfontlediging aangetoon dat geen permanente en finale versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid moontlik is nie. So lewer dan selfs hierdie swart skaap van moderniteit,

'n beskeie aandeel aan die vestiging van 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering.⁸⁴

8.3 *Die bydrae van die aporieë in Kant en Hegel se denke*

In hierdie afdeling argumenteer ek dat Kant en Hegel 'n bydrae gelewer het deurdat die pogings wat hulle aangewend het om 'n waaragtige kuns te konsipieer - hoofsaaklik deur 'n artistieke oorsprong en oorspronklikheid permanent en finaal te versoen - as 't ware vanself skipbreuk gely het, so te sê ge-selfdekontrueer het.⁸⁵ Met ander woorde, daar het teen wil en dank aporieë, blinde kolle in hul argumente ontstaan. Buiten om hierdie blinde kolle aan te toon, wys ek ook in hierdie afdeling daarop dat dit hierdie blinde kolle is wat skerp en kritiese denkers soos Nietzsche en Heidegger geïnteresseer het, waarmee hulle geworstel het, en wat, myns insiens, mettertyd tot die postmodernisme se verwerping van totaliserende korrespondensie-denke aanleiding gegee het.

8.3.1 *Oor hoe Kant se estetiese ontologie skipbreuk ly*

In Hoofstuk 2 het ek aangetoon dat Kant in die eerste drie momente van sy *Analise van skoonheid*, geargumenteer het dat die skoonheidservaring sigself van ander kenwyses deur die belangelose onmiddellikheid daarvan, onderskei. Kant het dan ook hier gepoog om 'n belangelose "ding as sulks" van skoonheid op 'n "sintetiese" wyse af te lei deur met "bemiddelde" aspekte weg te doen. Omdat ek toe met 'n tipiese "moderne" lesing besig

⁸⁴ Die argument wat hier gevoer is, word versterk as dit gesien word in die lig van 'n persoonlike oortuiging wat ek in die inleiding uitgespreek het, naamlik dat die breë moderniteit, soos die mensdom eintlik maar nog altyd, waarheid en betekenis as die spieëling van een of ander voorafbestaande ware werklikheid gereken het, en dat die moderne artistieke praktyk deur sy selfontlediging, eintlik *vroegtydig* korrespondensie-denke geproblematiseer het, om sodoende 'n beskeie bydrae tot detotalisering te lewer.

⁸⁵ Ek is van die opinie dat Kant en Hegel self van die blinde kolle in hulle eie argumente bewus was. 'n Mens voer tog dikwels argumente waaroor 'n mens self twyfel; argumente wat hoewel hulle 'n mens enersyds fassineer, 'n mens andersyds weet dat hulle nie heeltemal slaag nie. Wanneer dít gebeur (soos op 'n paar plekke in hierdie tesis ook),

was, het ek nie die blinde kol in hierdie argument uitgewys nie, naamlik dat nadat Kant bemiddelende aspekte soos die sogenaamde rasonale rede, sintuiglike behaaglikheid, 'n redelike genoeë in die goeie, konseptuele samehang, sjarmerie, emosie, deug en perfeksie weggedink het, daar nie 'n partikuliere, universele estetiese kwaliteit oorgebly het nie, maar dat daar slegs 'n afgrond van betekenisloosheid gewink het. 'n Mens sê so omdat, soos die post-strukturalisme ook argumenteer, daar geen onbemiddelende, *betekenisvolle* persepsie bestaan nie.

Kant sien dit egter ook so in, en ontwikkel daarom die idee van 'n vrye spel van ons kenvermoëns. Dit oorkom oënskynlik die probleem van betekenisloosheid, omdat die estetiese oordeel nou nie geheel en al onbemiddelend is nie, maar uit 'n bemiddelende spel tussen die verbeelding en begrip bestaan. Die probleem hiermee, is egter weer dat dit Kant se argument vir die partikulariteit van skoonheid, naamlik dat dit onbemiddelend is, ondermyn. 'n Mens sê so omdat dit tereg bevraagteken kan word of Kant se vrye spel van ons kenvermoëns, selfs binne Kant se eie optiek, op enige substansiële wyse van baie ander kenwyses en betekenisvolle ondervindings onderskei kan word. Soos Crawford (1974:28) ook (in 'n ander verband) opmerk, het Kant immers self in die eerste kritiek geargumenteer dat 'n "... harmonious interplay of imagination and understanding is transcendently necessary for any experience ..."

Ek het in die vorige hoofstuk daarop gewys dat Nietzsche (1967b:301) die belangelose, estetiese "ding as sulks" geïroniseer het deur te sê: "But even supposing that there were an in-itself, an unconditioned thing, it would for that very reason be unknowable! Something unconditioned cannot be known; otherwise it would not be unconditioned!" Verder het ek ook vir Nietzsche (1967b:301) aangehaal wat skryf: "Coming to know means 'to place oneself in a conditional relation to something'; to feel oneself conditioned by something and oneself to condition it ..." Wat ek toe nie gesê het nie, en wat Nietzsche ook nie direk sê nie, hoewel hy daarop sinspeel, is dat hy hier eintlik infokus op

skrap 'n mens ook nie alles wat 'n mens geskryf het nie, maar gee dit oor aan die wil en weë van die wêreld.

een van Kant (1952:145) se sentrale probleemstellings, naamlik: "How are synthetic *a priori* judgements possible?". Nietzsche reageer dus op Kant deur te sê dat sintetiese aprioriese oordele gewoon onmoontlik is, aangesien 'n menslik gekondisioneerde, diskursiewe bewys vir die bestaan van byvoorbeeld 'n estetiese ding as sulks, eintlik die bestaan van 'n outonome, partikuliere estetiese ding as sulks, sou verydel.

8.3.2 Oor hoe Kant se versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid skipbreuk ly

Op ander plekke in die derde kritiek ontstaan soortgelyke aporieë as hierbo, spesifiek waar Kant soos wat hy met *skoonheid* in die algemeen gedoen het, poog om die bestaan van 'n waaragtige *skone kuns* af te lei, en boonop nog gepoog het om hierdie vermeende waaragtige kuns (die oorsprong) met die subjektiewe, skeppende produksie van die kunstenaar (oorspronklikheid) te versoen. Ek praat dus van plekke waar Kant poog om artistieke oorsprong en oorspronklikheid, artistieke objektiwiteit en subjektiwiteit, te versoen. Waar ek in Hoofstuk 2 doelbewus nie die blinde kolle in hierdie poging tot versoening aangetoon het nie, is dit nou die onderwerp van bespreking.

Kant gebruik in paragraaf 44 die idee van 'n "natuurlike" estetiese ontologie, om 'n onderskeiding tussen waaragtige skone kuns en minderwaardige toegepaste kunsvorms te tref. Anders as meganistiese kuns waar konseptuele bemiddeling ter sprake is, en iets soos strelende agtergrondmusiek waar 'n mens slegs op individuele sintuiglike smaak kan staatmaak, is skone kunste, volgens Kant (1952:166), " ... a mode of representation which is intrinsically final [doelmatig], and ... devoid of an end [doelgerigtheid]". Met ander woorde, skone kuns onderskei sigself van toegepaste kunsvorms, deur sy onbemiddelde, doellose, doelmatigheid. In paragraaf 48, "*The relation of genius to taste*", weerspreek Kant (1952:173) homself egter deur te sê: "... seeing that art always presupposes an end in the cause (and its causality), a concept of what the thing is intended to be must first off all be laid at its basis". Kant argumenteer nou so omdat hy besef dat 'n mens 'n konsep moet hê van wat kuns is, om kuns in die eerste plek as kuns te kan herken. In hierdie verband sê Lewis (1990:127-8) dat Kant met 'n dilemma gesit het:

This leads to a dilemma: either we estimate works of art as works, in which case we violate the conditions for judging things to be beautiful, or we judge artworks to be beautiful, in which case we violate the conditions for estimating them as artifacts, as works of art.

Kant probeer om hierdie probleem te oorkom, deur te sê dat hoewel die skone kunswerk tog 'n doelgerigte kultuurproduk is, dit moet *voorkom* asof dit 'n produk van die natuur is: "Hence the finality in the product of fine art, intentional though it be, must not have the appearance of being intentional; i. e. fine art must be clothed *with the aspect* of nature, though we recognize it to be art". Hierna vra Kant homself af watter soort mens 'n produk kan maak wat lyk asof dit 'n produk van die natuur is. Soos ek reeds in Hoofstuk 2 bespreek het, is sy antwoord dat dit iemand moet wees wat in die eerste plek 'n talent hiervoor van die natuur ontvang het; met ander woorde, 'n natuurgunsteling. Hierdie sirkulêre argument slaag egter nie omdat die skeppinge van die genie nie uit selfbewuste handeling voortspruit nie. Myns insiens dui Kant (1952:169) self die swak kol in sy argument aan waar hy sê: "... where an author owes a product to his genius, he does not himself know how the ideas for it entered into his head" (1952:169). Vir my is hierdie 'n aporie, aangesien dit bloot verkeerd is om, soos ek reeds met Pollock en die selfontlediging van die abstrakte ekspressionisme aangetoon het, groot kuns se genesis geheel en al in rou sensibilliteite, in ongeskoolde talent, te gaan soek.

Dit kom vir my voor of Kant in die verloop van sy argumentasie, ook geleidelik begin om hierdie punt so in te sien. 'n Mens sê so omdat hy vanaf paragraaf 48 'n onderskeiding tussen die sogenaamde estetiese oordeel en die oorspronklike estetiese idees van die kunstenaar tref. Nou is die artistieke genie nie meer iemand wat 'n "natuurlike" talent ontvang het om die oorsprong, die sentrum van skoonheid te presenter nie, maar is die artistieke genie die skepper van selfbewuste, oorspronklike estetiese idees. Waar hy dan voorheen die "onmiddellikheid" van die genie se talent bearbei het, sê hy (1952:171-2) nou: "... genius can do no more than furnish rich *material* for products of fine art; its elaboration and its *form* require a talent academically trained, so that it may be employed in such a way as to withstand the test of judgement". In paragraaf 49 sê Kant verder dat 'n

kunswerk "siel" moet openbaar, en stel hy "sielvolheid" gelyk aan die geniale kapasiteit om oorspronklike estetiese idees voort te bring.

Wat hy met ander woorde doen, is om 'n onderskeiding tussen die sogenaamde produktiewe- en oordeelsfakulteite te tref. Dit kom daarop neer dat hoewel die inhoudelike, subjektiewe idees van 'n kunstenaar belangrik is om skone kunswerke te skep, dit nie noodwendig beteken dat wanneer 'n kunswerk beoordeel word, 'n mens nie hoofsaaklik op die formele, objektiewe aspekte ag moet slaan nie. Die gevolg hiervan is egter dat Kant geen versoening tussen die vrye insette van die genie en "natuurlike" skoonheid, tussen inhoud en vorm, tussen oorspronklikheid en oorsprong bewerkstellig het nie, maar eintlik hierdie aspekte radikaal uitmekaar gehou het. Dit is hierom dat Taylor (1986:8) sê dat "By setting idea and ideal over against nature and history Kant deepens rather than resolves the opposites that sunder human experience". Wat Kant dan in der waarheid met sy sistematiese pogings tot 'n finale en permanente versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid bewerkstellig het, is dat geen finale en permanente versoening moontlik is nie.

8.3.3 Oor hoe Hegel se artistieke teleologie skipbreuk ly

Hegel begin sy *Lectures on Aesthetics* deur die kuns as 'n onderwerp van wetenskaplike, filosofiese studie te rasionaliseer, en die rede hoekom hierdie rasionalisering vir hom belangrik is, is natuurlik omdat sy mikpunt *absolute* kennis is, en omdat daar per definisie natuurlik niks kan wees wat *absolute* kennis ontwyk nie. Myns insiens loop hy homself egter hier reg aan die begin in 'n gapende abyss, in 'n onoplosbare aporie, vas. Dit gebeur omdat hy terselfdertyd aan die kuns se partikulariteit, naamlik sy konkrete, onkenbare sintuiglikheid erkenning wil gee, as wat hy die kuns as 'n kenbare onderwerp van filosofies-wetenskaplike studie wil vaspen. Wat hy dus wil vermag, trouens moet vermag om nie sy hele filosofiese projek te ondermyn nie, is om die onkenbaarheid van die kuns, as kenbaar te rasionaliseer.

Ek gee vervolgens voorbeelde van die soort dialektiese "woordkuns" wat Hegel beoefen om 'n versoening tussen onkenbare, sintuiglike kuns en waaragtige denke te bewerkstellig. Eers skryf hy (1993:9) dat "... art ... represents ... the highest ideas *in sensuous forms*, thereby bringing them nearer to the character of natural phenomena, to the senses, and to feeling", en daarna sê hy (1993:9) dat denke hierteenoor penetreer tot by

...a supra-sensuous world, which is thus, to begin with erected as a *beyond* over against immediate consciousness and present sensation; the power which thus rescues itself from the *here*, that consists in the actuality and finiteness of sense, is the freedom of thought in cognition.

Nadat Hegel hierdie pole opgestel het, sê hy (1993:9-10):

But the mind is able to heal this schism which advance creates; it generates out of itself the works of fine art as the middle term of reconciliation between pure thought and what is external, sensuous and transitory, between nature with its finite actuality and the infinite freedom of the reason that comprehends.

Dit is duidelik dat Hegel hier die partikuliere kwaliteit wat hy die kuns toeskryf, by name sy konkrete, onkenbare sintuiglikheid gestand wil doen, terwyl hy ook die kuns aan 'n groter teleologie wil verbind. 'n Verdere voorbeeld van hoe Hegel (1993:15) poog om 'n dialektiese versoening tussen onkenbare, konkrete sintuiglike kuns en waaragtige denke te bewerkstellig, of, effens anders gesien, die kuns as onderwerp van akademiese studie te rasionaliseer, is: "... thus the work of art in which thought alienates itself belongs, like thought itself, to the realm of comprehending thought, and the mind, in subjecting it to scientific consideration, is thereby but satisfying the want of its own inmost nature". Hegel (1993:15) sê ook dat die verstand sy mikpunt bereik "... by transmuting the metamorphosed thought back into definite thoughts, and so restoring it to itself". Hier, soos hierbo, is dit duidelik dat die verstand, die *absolute*, die botoon voer, aangesien dit vir beide die vervreemding en die ontvreemding, die verskeurdheid en die versoening, verantwoordelik is.

Hier is dit nuttig om kortliks na Hoofstuk 2, waar ek Hegel se dialektiek bespreek het, terug te verwys. 'n Punt wat ek toe nie benadruk het nie, is dat ten spyte van Hegel se slim "woordkuns" aangaande die gedetermineerdheid van die dialektiese proses, of dan teleologie, sy argumente telkens 'n buitepunt, naamlik "gees" of die *absolute*, as 'n soort ideale reguleerder nodig het om hulle te laat slaag. Hierdie is natuurlik 'n blinde kol in Hegel se argumente, aangesien hierdie buitepunt, die sogenaamde "gees", bloot 'n veronderstelling is. Wat dan ook ten opsigte van Hegel se argumente aangaande 'n versoening tussen onkenbare, sintuiglike kuns en waaragtige denke, opvallend is, is dat hy eintlik niks anders doen as om die *absolute* vanuit die staanspoor as die heer en meester aan te stel nie. Met ander woorde, geen dialektiese *versoening* vind plaas nie, aangesien ons eintlik maar te doen het met die verhouding tussen baas en kneg, een waar die baas (die denke) gewoon die kneg (die kuns) inspan om sy mikpunt te bereik.

Wat my egter ook omtrent die passasies in die voorlaaste paragraaf, en ander soos hulle interesseer, is dat Hegel met uitsprake soos "... transmuting the metamorphosed thought back into definite thoughts, and so restoring it to itself", byna 'n metaforiese perspektief op nuwe kennis beskryf. Hier is dit nuttig om Hegel se idee van *Aufhebung* te herroep. In Hoofstuk 2 het ek verduidelik dat Hegel met *Aufhebung* bedoel dat sintuiglike, metaforiese taalbetekenisse langamerhand in 'n waaragtige denke mag omsit. Verder het ek verduidelik dat in Hegel se sisteem, voorbegryplike, sintuiglike kuns geleidelik mag uitslyt om in waaragtige, diskursiewe denke om te sit. Ek herhaal Hegel (1975a:404) se verduideliking van *Aufhebung*:

... every language already contains a mass of metaphors. They arise from the fact that a word which originally signifies only something sensuous is carried over into the spiritual sphere ... gradually the metaphorical element in the use of such a word disappears and by custom the word changes from a metaphorical expression, because, owing to readiness to grasp in the image only meaning, image and meaning are no longer distinguished and the image directly affords only the abstract meaning itself instead of a concrete picture.

Op hierdie punt is ek nou in 'n posisie om die aporieë in Hegel se denke ten opsigte van 'n versoening tussen die sintuiglike, onkenbaarheid van die kuns en *absolute* kennis, verder

toe te lig. Hoewel ek persoonlik dink dat Hegel se idee van *Aufhebung* - naamlik dat nuwe betekenis deur 'n aktiewe interaksie met sintuiglike, metaforiese kuns mag ontstaan - verdien om ernstig opgeneem te word, is die belangrikste blinde kol in Hegel se argument die *noodwendigheid* wat hy in hierdie proses gesien het. Dit is eenvoudig so dat ons geen versekering het, en Hegel kan ons ook nie die versekering gee nie, dat nuwe betekenis wat deur die *Aufhebungs*-dinamika ontstaan, noodwendig 'n verbetering op ou betekenis sal wees nie. Teleologie word gewoon nie deur *Aufhebung* bewys nie.

Hoewel Nietzsche na my wete nooit direk na *Aufhebung* verwys het nie, lewer hy tog kritiek wat as 'n repliek daarop gereken kan word. Hy (1967b:297) sê byvoorbeeld in 'n paragraaf wat hy met *Against determination and teleology* begin, dat: "Compulsion in things certainly cannot be demonstrated: the rule proves only that one and the same event is not another event as well". Hoewel Nietzsche en Hegel dit gemeen het dat kuns met 'n sintuiglike, voor-konseptuele, voor-diskursiewe dimensie te make het, en dat hierdie dimensie deur 'n *Aufhebungs*-proses in "letterlike" konsepte en in deursigte, "abstrakte" "filosofiese" taal mag omsit, beklemtoon Hegel slegs die winste in hierdie proses, waar Nietzsche weer geneig is om die verliese wat daarmee gepaard mag gaan, aan te toon. Volgens Nietzsche is Hegel se sintuiglike metafoor wat waaragtig word, slegs 'n illusie waarvan ons vergeet het dat dit 'n illusie is. So vra Nietzsche (1986a:219) dan ook in 'n passasie wat ek voorheen reeds aangehaal het, wat is waarheid?:

A mobile army of metaphors, metonyms, and anthropomorphisms - in short, a sum of human relations, which have been enhanced, transposed, and embellished poetically and rhetorically, and which after long use seem firm, canonical, and obligatory to a people: truths are illusions about which one has forgotten that this is what they are; metaphors which are worn out and without sensuous power; coins which have lost their pictures and now matter only as metal, no longer as coins.

Nietzsche verskil dus van Hegel aangesien hy geensins diskursiewe, konseptuele denke "hoër" as sintuiglike kuns ag nie. Soos ek ook reeds voorheen aangehaal het, skryf hy (1967b:428): "Compared with music all communication by words is shameless; words dilute and brutalize; words depersonalize; words make the uncommon common".

'n Verdere aporie ontstaan in Hegel se denke aangaande die verhouding tussen die kuns en die filosofie omdat hy nie altyd sy eie dialektiese proses en *Aufhebungs*-dinamika, gestand doen nie. Dit gebeur omdat Hegel sy eie geloofwaardige beskrywing van 'n proses waar diskursiewe nadenke oor die inhoude van kunswerke, help om nuwe betekenis tot stand te bring, nie altyd netjiese onderskei van korrespondensie-denke wat die sentrum van kuns probeer vaspen deur te sê wat kuns vir eens en vir altyd is nie. Hegel val dus in die begin van sy estetika waar hy poog om die kuns as onderwerp van filosofiese studie te rasionaliseer, dikwels ook op tradisionele, *statiese* korrespondensie-denke, terug. Hy (1993:13) skryf byvoorbeeld dat die filosofie in staat is "... to ascertain scientifically what art is". Verder skryf hy (1993:16) ook dat die filosofie by vermoëns is "to arrive at a knowledge of the essence of fine art" (1993:16). Om te probeer om die laasgenoemde te vermag, naamlik om die vermeende sentrum van die kuns te ken, is gewoon nie dieselfde as om nadenkend met die inhoude van kunswerke om te gaan en so nuwe betekenis tot stand te bring nie. Myns insiens klop Hegel se eie *Aufhebungs*-dinamika dan geensins met die idee dat die kuns 'n sentrum besit nie.

8.3.4 Oor die grootste aporie in Kant en Hegel se denke

Hoewel die substansie van beide Kant en Hegel se insig in kuns en skoonheid, soos 'n mens uit die boonste kan aflei, daarop neerkom dat skoonheid 'n sfeer van die menslike bestaan is wat ander kant die rasonale, die konseptuele en die diskursiewe funksioneer, het beide, paradoksaal genoeg, diskursiewe, rasonale pogings aangewend om die interne werking van kuns en skoonheid vas te pen. Hier loop ons onmiddellik in 'n aporie vas, want indien Kant of Hegel werklik daarin sou slaag om die onsêbare sentrum van skoonheid te sê, sou dit beteken dat die kuns nie meer onsêbaar is nie. In Kant se terme gestel, sou dit beteken dat indien hy werklik daarin sou slaag om die onbemiddelde, belangeloosheid van die estetiese ervaring op 'n letterlike, diskursiewe wyse aan te toon, dit die gevolg sou hê om skoonheid van sy onbemiddelde belangeloosheid te beroof. In Hegel se terme gestel, sou dit beteken dat indien hy werklik daarin sou slaag om die

onsêbare sintuiglikheid van die kuns in sy rasonale teleologie te inkorporeer, dit sou beteken dat die kuns van sy onsêbare sintuiglikheid beroof is.

Ek het in die vorige hoofstuk aangetoon hoe Nietzsche en Heidegger gepoog het om hierdie impasse te deurbreek deur die sogenaamde "taalhuis" self te betree. In 'n hieropvolgende afdeling neem ek weer hierdie punt op met die doel om aan te toon dat beslis Hegel, maar miskien selfs Kant, reeds in hierdie rigting gestuur het.

8.4 Kant en Hegel as vroegtydige problematiseerders van korrespondensie-denke

Ek begin hierdie afdeling deur te noem dat Kant en Hegel dikwels gereken word as *eksemplaries* van die vooruitgangsoptimisme, as eksemplaries van moderne denkers wat optimisties was dat waaragtige kennis op hande was. Vanuit 'n postmoderne perspektief, is daar egter 'n goeie saak uit te maak dat beide Kant en Hegel nie aan die kant van hierdie soort blinde positivisme opgestel moet word nie, maar dat 'n mens eerder daardie denkrigtings wat, soos die moderne natuurwetenskappe, van 'n induktiewe-korrespondensie metode gebruik gemaak het, as *positivisties* behoort te tipeer. Hier verwys ek na menswetenskaplikes soos Comte, Spencer, Bentham en Mill, sowel as na die sogenaamde analitiese filosofiese tradisie wat denkers soos Frege, Russell en Moore insluit.

Omdat hierdie tesis oor die kuns handel, gaan ek nie in detail op die bogenoemde in nie, maar toon ek aan dat die moderne teoretiese toepassings van Kant en Hegel se kunswetenskap, sowel as baie van die hedendaagse kritiek op hulle, geensins voldoende konsiderasie aan die genuanseerdheid van hulle denke ten opsigte van 'n waaragtige korrespondensie gee nie. Wat die antagoniste van hierdie afdeling dus eintlik doen en gedoen het, was om Kant en Hegel se denkworsteling met 'n *moontlike* versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid, te interpreteer asof hulle *bewys* het, en persoonlik daarvan *oortuig* was, dat oorsprong en oorspronklikheid permanent en finaal in waaragtige kunswerke tot 'n versoening mag kom. Waar Kant en Hegel dus eintlik herhaaldelik self

tot die gevolgtrekking gekom het dat 'n finale en permanente versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid eintlik nie haalbaar is nie, het die teoretici en denkers wat ek in Hoofstuk 3 en 4 behandel het, verkies om dit mis te kyk.

8.4.1 Oordat Kant en Hegel nie 'n estetika van genialiteit aangegang het nie

In hierdie afdeling ondersoek ek die een pool van korrespondensie-denke, naamlik die sogenaamde subjek en die mate waarop betekenis in die soewereine intensionaliteit van die subjek geleë mag wees. Hier kan 'n mens onmiddellik byvoeg dat, hoewel hierdie veld met terminologiese onsekerheid gesaai is, daar verbande tussen 'n estetika van genialiteit en 'n metafisika van teenwoordigheid gelê kan word. Ek probeer egter om in hierdie afdeling verwarring uit te skakel deur slegs aan 'n estetika van genialiteit aandag te gee, en hieronder verstaan ek 'n opvatting wat die genesis van artistieke skepping in die soewereine, intensionele subjektiwiteit van die artistieke genie gesoek het. Soos ek in Hoofstuk 2 en 3 aangetoon het, word Kant en Hegel dikwels oor hierdie kam geskeer. In hierdie afdeling wys ek egter daarop dat hierdie 'n oorvereenvoudigde lesing van Kant en Hegel se estetikas is.

Wat Kant aan betref, het ek eintliks reeds in die vorige afdeling inligting aangehaal - hoewel ek toe hierdie inligting as aporieë in sy denke aangebied het - wat daarop dui dat hy bedenkinge oor 'n estetika van genialiteit gekoester het.⁸⁶ Omdat ek dan reeds die stof wat volg "gelees" het, begin ek deur onmiddellik verbande tussen Kant se bedenkinge oor artistieke intensionaliteit en Heidegger s'n, te lê. Vergelyk byvoorbeeld die volgende aanhalings met mekaar. Kant wat skryf (1952:167):

⁸⁶ Die rede vir my dubbele lees van hierdie passasies, is dat 'n mens nooit seker kan wees in hoeverre Kant "intensioneel" geskryf het nie. Met ander woorde, ek dink nie Kant se "werklike" intensie is ooit volkome peilbaar nie. Hierbenewens moet 'n mens ook vra hoeveel van wat 'n mens skryf, word uit persoonlike oortuiging gedoen, en hoeveel is die gevolg van argumente wat aanvanklik belofte inhou en later skipbreuk ly? Ek los natuurlik hier ander probleme soos wanneer is 'n persoonlike oortuiging, werklik persoonlik?, dat 'n mens dikwels in 'n leeftyd tot nuwe insigte kom, en dat Kant weens 'n

Hence the finality in the product of fine art, intentional though it be, must not have the appearance of being intentional; i. e. fine art must be clothed *with the aspect* of nature, though we recognize it to be art.

Met Heidegger wat skryf (1986b:259):

However by its self-sufficient presence the work of art is similar rather to the mere thing ['n stuk graniet] which has taken shape by itself and is self-contained.

Hier beklemtoon albei dat die kunswerk *natuurlik* moet voorkom. Wat hulle suggereer, is wanneer 'n kunswerk 'n oordrewe, persoonlike idiosinkratiese inslag toon, soos byvoorbeeld wanneer dit te hard probeer om oorspronklik te wees, dit dikwels nie slaag nie. Ek beskou hierdie as 'n aanslag op die estetika van genialiteit wat dikwels die genesis van goeie kuns in die "diep", outonome psige van die kunstenaar gesoek het.⁸⁷

Vergelyk verder die volgende aanhalings met mekaar. Kant wat sê:

... where an author owes a product to his genius, he does not himself know how the ideas for it entered into his head (1952:169).

Genius is the innate mental aptitude (*ingenium*) *through which* nature gives the rule to art (1952:168).

Met Heidegger (1986b:263) wat sê:

It is precisely in great art ... that the artist remains inconsequential as compared with the work, almost like a passageway that destroys itself in the creative process for the work to emerge.

Dit is dus belangrik om daarop te let dat Kant, anders as hoe die moderne artistieke praktyk hom geïnterpreteer het, nie die genesis van skone kuns in die soewereine intensionaliteit van die artistieke genie gesoek het nie, maar eintlik hierdie saak

hoë ouderdom haastig was om sy kritiese projek af te handel en daarom moontlik nie genoeg redaksionele aandag aan die laaste kritiek gegee het nie, buite rekening.

⁸⁷ Ek bespreek later vir Fichte en Friedrich von Schlegel in hierdie verband.

geproblematiseer het. Dit is spesifiek omdat sy artistieke genie telkens sy soewereiniteit, sy sogenaamde intensionele teenwoordigheid, moet prysgee om 'n versoening te bewerkstellig. Wat ek bedoel, is dat Kant se genie se "vryheid" altyd aan wetmatighede soos eksemplare, in-oefening, 'n bemiddelde konsensus en die natuur onderworpe is.⁸⁸

Heidegger sluit by Kant se bedenkinge oor die soewereine intensionaliteit van die artistieke genie aan, deur te skryf: "Modern subjectivism, to be sure, immediately misinterprets creation, taking it as the self-sovereign subject's performance of genius". Dit is dus duidelik dat Heidegger se kritiek op 'n estetika van genialiteit, eerder in *navolging* van Kant se denke gedoen is, as wat dit teen Kant gemik was. Heidegger se kritiek is myns insiens, eerder gemik op romantici soos Friedrich von Schlegel en Fichte, wat albei tereg van 'n estetika van genialiteit beskuldig kan word.

Wat Hegel aan betref, hoef 'n mens eintlik nie eers argumente te voer om aan te toon dat hy bedenkinge oor 'n estetika van genialiteit gehad het nie, aangesien hy 'n direkte aanval daarop geloods het deur Fichte en Friedrich von Schlegel onder sy vlymskerp, ironiserende tong te laat deurloop. In reaksie op Fichte se oordrewe beklemtooning van die *ek*, skryf Hegel (1993:70-71):

Fichte establishes the I as the absolute principle of all knowledge, of all reason and cognition ... Whatever is, is only by favour of the I, and what is my favour I am in turn able to annihilate. Now, if we abide by these utterly empty forms which have their origin in the absoluteness of the abstract I, then nothing has value in its real and actual nature ...

⁸⁸ Een van die redes hoekom Kant verkeerd verstaan mag word, is omdat hy (1933:23) aan die begin van die eerste kritiek geskryf het: "... we can know *a priori* of things only what we ourselves put into them". Om hierdie aanhaling egter in isolasie te interpreteer, is gewoon verkeerd, aangesien Kant se hele kritiese projek gelees kan word as 'n poging om aan te toon hoe kennis en ervarings terselfdertyd subjektief kan wees (die oorspronklikheid wat ons daarin sit) as wat hulle objektief is (aan 'n oorsprong onderhewig is).

Wat Von Schlegel aan betref, praat Hegel van 'n "genial God-like irony" en die "concentration of the I into itself for which all bonds are broken, and which will endure to live in the bliss of self-enjoyment".

Ter afsluiting kan 'n mens dan sê dat dit eintlik verstommend is dat Kant en Hegel van 'n estetika van genialiteit beskuldig word.

8.4.2 *Hegel se dialektiek as die teenpool van korrespondensie-denke*

Ek het in Hoofstuk 2 in *Hegel en 'n versoenende korrespondensie*, genoem dat ons oor die algemeen daaraan gewoond is om waaragtige denke aan tydlose beginsels te koppel, en dat Hegel hierteenoor 'n invloedryke alternatief ontwikkel het, naamlik dat waaragtige denke die gevolg van 'n historiese proses is. Ek het toe ook genoem dat die standaard empiriese korrespondensie-opvatting daarop neerkom dat daar 'n werklikheid daarbuite iewers bestaan waartoe die mens toegang het as die korrekte prosedure net gevolg word. Hierteenoor stel Hegel dat waaragtigheid nie 'n standvastige ontdekbare oorsprong het nie, maar dat dit 'n proses is. Dit is dus nie die geval dat waarheid op al hoe meer en meer ontdekkings van aspekte van 'n voorafbestaande ware werklikheid neerkom nie, maar dit is eerder 'n geval dat ons waarheid op 'n *dialektiese* wyse skep.

Met Hegel se beklemtoning van die prosesmatigheid van kennis, lê hy, myns insiens, die hoeksteen van die postmodernisme. Wat spesifiek die kuns aan betref, het hy byvoorbeeld nooit gesê dat dit 'n statiese werklikheid voorstel nie, maar het hy eerder geargumenteer dat die kuns help om die werklikheid te laat gebeur. In hierdie verband het ek voorheen vir Inwood (1993:xx) soos volg aangehaal: "... Hegel tends to say not only that a work of art expresses the Idea, but that it is an Idea". Met ander woorde, die kuns vlek nie 'n voorafbestaande ware werklikheid oop nie, maar help die werklikheid om uit te kristalliseer en konkreet te word.

Hegel maak, myns insiens, dus 'n bydrae tot die postmodernisme deur weg te doen met die idee dat waarheid met 'n gegewe, statiese waaragtige werklikheid vergelyk moet word. So gesien, is artistieke skoonheid geensins 'n kwaliteit van sekere dinge wat gerepresenteer word nie, maar is dit eerder iets wat help om die geskiedenis te maak terwyl die geskiedenis help om dit te maak. Tot op hierdie punt dink ek dat Hegel in die kol is, en as dit nie was dat hy 'n teleologie in hierdie proses gesien het nie, sou 'n mens hom as 'n volbloed postmodernis kon reken.

Ek sluit hierdie afdeling af deur deur 'n gedeelte van 'n vorige aanhaling te herhaal wat daarop wys dat Nietzsche (1967b) ook die prosesmatigheid van kennis beklemtoon het, hoewel hy natuurlik teleologie afgeskiet het:

"Truth" is therefore not something there, that might be found or discovered - but something that must be created and that gives a name to a process, or rather to a will to overcome that has in itself no end - introducing truth, as a *processus in infinitum*, an active determining - not a becoming-conscious of something that is in itself firm and determined.

8.4.3 Kant en Hegel en die beperkinge van letterlike taal

In hierdie afdeling wys ek daarop dat die standaard interpretasie van Kant en Hegel se kunswisheid, die interpretasie wat hulle sien as denkers wat van die opinie was dat die sentrum van die kuns deur letterlike taal vasgepen kan word, by feite 'n uiterse eensydige lees van hulle denke is. Ek het die vorige afdeling afgesluit deur te sê dat, hoewel Kant en Hegel se insig in kuns en skoonheid daarop neerkom dat skoonheid ander kant die rasionele, die konseptuele en die diskursiewe funksioneer, beide diskursiewe pogings aangewend het om dít te bewys. By feite word hulle egter van nog meer as dit beskuldig, naamlik dat hulle ook probeer het om die sentrum van die kuns deur middel van letterlike taal oop te vlek en vas te pen. In hierdie afdeling toon ek aan dat Kant in der waarheid van die opinie was dat so 'n projek onmoontlik is, en dat Hegel weer 'n strategie

uitgewerk het om die probleem van die onnaspeurbaarheid van die sentrum van die kuns, te omseil.

Wat Kant aan betref, hoef 'n mens eintlik nie moeilike argumente te voer nie, aangesien hy op verskeie plekke in sy derde kritiek reguit sê dat dit onmoontlik is om 'n smaakprinsiep af te lei.⁸⁹ Hy skryf byvoorbeeld (1952:141):

A principal of taste would mean a fundamental premiss under the condition of which one might subsume the concept of an object, and then, by syllogism, draw the inference that it is beautiful. That, however, is absolutely impossible.

Verder skryf hy (1952:75) ook: "It is only throwing away labour to look for a principle of taste that affords a universal criterion of the beautiful by definite concepts; because what is sought is a thing impossible and inherently contradictory". Kant is dus van die opinie dat 'n mens nie artistieke werking op 'n letterlike, diskursiewe wyse kan aflei nie. Met ander woorde, Kant erken eintlik dat 'n mens nie taal as 'n stuk gereedschap kan inspan om die struktuur van artistieke werking vir eens en vir altyd oop te vlek en vas te pen nie.

Dit is miskien om hierdie rede dat Nietzsche (1967b:247) opgemerk het dat "Philosophy [is] defined by Kant as 'the science of the limitations of reason'!!". Kant (1933:7) sê ook die volgende in hierdie verband: "Human reason has this peculiar fate that in one species of its knowledge it is burdened by questions which, as prescribed by the very nature of reason itself, it is not able to ignore, but which, as transcending all its powers, it is also not able to answer". Ter samevatting sou ek sê dat Kant wel van die opinie was dat daar 'n universele estetiese oordeel mag bestaan, maar dat hy tot die slotsom gekom het dat so 'n oordeel nie op 'n letterlike, diskursiewe wyse afleibaar is nie.⁹⁰

⁸⁹ Ek verstaan 'n smaakprinsiep as 'n diskursiewe afleiding van die sentrum van skoonheid.

⁹⁰ Op 'n soortgelyke wyse is Derrida (1984:123-4) versigtig om te noem dat sy beklemtoning van die taalgebondenheid van ons kennis, nie beteken dat hy glo dat daar niks buite taal bestaan nie. Hy (1984:123-4) skryf:

Wat Hegel en die beperkinge van letterlike taal aan betref, is dit moeiliker om sy posisie as Kant s'n uit te werk. Op plekke lyk dit of hy terdeë van die beperkinge van letterlike taal bewus is. Dit is plekke waar hy (1975a:111) byvoorbeeld skryf:

... it is impossible for the Understanding to comprehend beauty, because ... the Understanding clings fast to the differences exclusively in their independent separation, by regarding reality as something quite different from ideality, the sensuous as quite different from the Concept, the objective as quite different from the subjective, and thinks that such oppositions cannot be ... unified. Thus the understanding steadily remains in the field of the finite, the one-sided, and the untrue, the beautiful, on the other hand, is in itself *infinite* and free.

Indien 'n mens aanvaar dat "the Understanding", 'n letterlike, diskursiewe begrip is, is dit duidelik dat Hegel net soos Kant nie dink dat diskursiewe taal kuns kan vaspen nie.

Hierteenoor moet 'n mens egter noem dat Hegeliaanse begrippe soos absolute kennis, "gees" en teleologie, (oënskynlik) deurdrenk is met pretensies van die onfeilbaarheid van die diskursiewe rede. Trouens, in Hegel se sisteem is *absolute* kennis op hande en word dit oënskynlik deur die diskursiewe filosofie volbring.⁹¹ Nou is ek in 'n posisie om te verduidelik hoekom ek in die begin van hierdie afdeling gesê het dat Hegel 'n *strategie* uitgewerk het om die probleem van die onvaspenbaarheid van die kuns te omseil (en

I never cease to be surprised by critics who see my work as a declaration that there is nothing beyond language, that we are imprisoned in language; it is, in fact, saying the exact opposite. The critique of logocentrism is above all else the search for the "other" and the "other" of language ... to distance oneself ... from the habitual structure of reference, to challenge or complicate our common assumptions about it, does not amount to saying there is *nothing* beyond language.

Norris (1987:183) lê ook die volgende verband tussen Derrida en Kant:

Derrida is broaching something like a Kantian transcendental deduction, an argument to demonstrate ("perversely" enough) that *a priori* notions of logical truth are *a priori* ruled out of court by rigorous reflection on the powers and limits of textual critique.

⁹¹ Ek wys in 'n hieropvolgende afdeling dat dit moontlik is om Hegel ten opsigte hiervan anders te lees.

natuurlik is hierdie omseiling vir hom van uiterse belang, want anders kan *absolute* kennis nie op hande wees nie). Hegel se oplossing was eenvoudig om te sê dat die kuns van sy tyd (romantiese kuns), nie meer 'n aandeel aan die teleologiese proses het nie; dat "groot" kuns iets van die verlede is. Wat Hegel dus sê, is dat "ou" en "dooie", waaragtige, teleologiese kuns, diskursief vaspenbaar is, en dat nuwe lewendige kuns nie is nie. Die rede hiervoor is dat *absolute* kennis op hande is, en dat dit daarom volg dat nuwe kuns nie meer deel van 'n omvattende teleologie kan uitmaak nie en daarom onwaaragtig moet wees. Ons sal later sien dat hierdie ietwat siniese interpretasie van Hegel se sogenaamde einde van die kuns tesis, ook anders geïnterpreteer kan word. Wat nou egter ter afsluiting van belang is, is dat beide Kant en Hegel eintlik ingesien het dat ten minste "lewendige" kuns, nie in letterlike diskursiewe taal vaspenbaar is nie.

8.4.4 Oor die vraag of Kant besig was met 'n bewys of 'n toets

In hierdie afdeling vra ek of Kant met sy argument van die belangelose, onmiddellikheid van die estetiese ervaring, nie in werklikheid besig was om die standhoudendheid van 'n idee wat in sy tyd aan die ontwikkel was, se voorwaardes en grense te probeer bepaal deur dit te analiseer en te bevraagteken nie?⁹² Kant het immers nie die idee van die universele, belangelose onmiddellikheid van skoonheid uitgedink nie, aangesien hy dit by sy voorlopers in die moderne estetika, Shaftesbury, Hutcheson, Gerard en Burke oorgeneem het.⁹³ In 'n afdeling hierbo het ek aangetoon hoe Kant gepoog het om 'n universele, belangelose onmiddellike estetiese oordeel af te lei, en hoe sy afleiding skipbreuk gely het omdat hy nie kon aantoon op watter wyse 'n sogenaamde vryespel van ons kenvermoëns substantieel van ander kenwyses verskil nie. Nou gaan ek moment vier bespreek, waar Kant reguit erken dat sy argumente nie geslaag het nie.

Een van die dinge wat Kant (1952:82) in moment vier sê, is dat hoewel smaakoordele in teenstelling met kognitiewe oordele, geen toepasbare prinsiep besit wat kan verseker dat

⁹² Nietzsche (1955:134) het met verwysing na Kant die punt te maak dat alle filosofie eintlik kritiek is.

mense instemmingheid oor smaak sal bereik nie, daar tog die een of ander prinsiep moet bestaan, want anders "no thought of any necessity on their part would enter one's head". Ek dink wat hom hier fassineer, is dat by 'n estetiese oordeel waar ander se instemmingheid eintlik weinig direkte, voor die handliggende praktiese gevolge het, mense besonder sensitief daaroor is dat ander met hulle oordele moet saamstem. In hierdie verband merk Kant (1952:82) op dat mense nie sê dat 'n objek vir hulle self mooi is nie, maar dat hulle eerder die verwagting koester dat ander met hulle opinie moet saamstem. Dit lyk asof Kant gedink het dat daar 'n skoonheidsprinsiep moet bestaan, al was die beste argumente wat hy hiervoor kon aanvoer sy *aanvoeling* dat daar so 'n prinsiep moet bestaan en dat mense baie sensitief oor smaakkwessies is.

Dit is om hierdie rede dat Kant met die idee van 'n *gemeenskaplike sintuig*, 'n inter-subjektiewe prinsiep, 'n *sensus communis*, vorendag gekom het.⁹⁴ Wat egter hieromtrent verder van belang is, is dat Kant (1952) nie die aanspraak maak dat hy so 'n *sensus communis* op 'n diskursiewe wyse afgelei het nie, maar dat hy eerder sê dat as 'n mens dit nie *voorveronderstel* dat daar so 'n inter-subjektiewe prinsiep bestaan nie, 'n mens maar van universele estetiese oordele moet vergeet: "Only under the presupposition, I repeat, of such a common sense, are we able to lay down a judgement of taste". Verder skryf hy (1952:85) ook: "This indeterminate norm of a common sense is, as a matter of fact, presupposed by us; as is shown by our presuming to lay down judgements of taste".

⁹³ Sien Crawford (1974:37).

⁹⁴ Hoewel Kant nie die idee van 'n *sensus communis* op taal toegepas het nie, is dit geensins vergesog om hierdie idee ten minste as die kiem van Saussure se "langue", en ook as die eerste betekenis van Derrida se *différance*, te verstaan nie. 'n Mens sê dit omdat die idee van 'n konvensionele kode, een wat reeds opgestel is en wat vir ons by die interpretasie van dinge beskikbaar is, deur hierdie drie denkers, maar trouens ook ander denkers van hierdie tradisie, gedeel word. Dit is egter ook nodig om uit te wys dat hoewel Kant en Derrida die idee van 'n geskepte konvensionele kode gemeen het, hulle tog in verskillende rigtings ten opsigte hiervan trek. Kant se kode bestaan uit kategorisering, uit die aangebore vermoë wat mense besit om die wêreld te orden en te vereenvoudig deur dinge met gemeenskaplike kenmerke saam te groepeer in soorte. Hierteenoor bestaan Derrida se kode uit teenstellings, uit die vermoë wat mense besit om te onderskei, om verskille aan te toon, om te nuanseer en om betekenis te vermenigvuldig deur eenvoudige kategoriserings uit te brei en te kompliseer.

Wat Kant dus hier prontuit erken, is dat hy geen universele estetiese oordeel op 'n diskursiewe wyse kon aflei nie, maar dat 'n mens dit maar moet veronderstel as ons enigsins universele estetiese oordele wil fel. In die lig hiervan, kan 'n mens dus vir Kant herinterpreteer deur te sê dat hy eintlik getoets het of dit moontlik is om 'n universele estetiese oordeel op 'n diskursiewe wyse af te lei, en tot die slotsom gekom het dat dit onmoontlik is.

8.5 Kant en Hegel as voorlopers van die hedendaagse metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering

In hierdie afdeling is my werkwyse om aan te toon dat Kant en Hegel se kunsfilosofieë in die hedendaagse metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering weerklank vind.

8.5.1 Oor die aandeel van Kant se Copernikaanse wending

Hoewel ek nie die aandeel van Kant se Copernikaanse wending in die opkoms van taligheid te ver wil druk nie, kan dit tog as deurslaggewend gereken word. Kant se groot bydrae tot die filosofie, sy Copernikaanse wending, beteken immers dat menslike subjektiwiteit mede-aanspreeklik is vir die werklikheid wat aan ons verskyn. Dit is nie 'n te massiewe sprong van hier af om te sê dat ons menslike subjektiwiteit nie 'n soewereine teenwoordigheid besit nie, ook nie 'n onbemiddelde toegang tot die werklikheid besit nie, en ook nie 'n intensionele gerigtheid besit nie, maar dat dit grotendeels 'n talige subjektiwiteit is, en dat taal derhalwe mede-aanspreeklik is vir die werklikheid wat aan ons verskyn.

Soos ek voorheen in Hoofstuk 5 gesê het, is die aard van taal egter van deurslaggewende belang, want as taal labiel of "lewendig" is, sluit dit die moontlikheid van 'n finale begronding van kennis uit. Dit kom vir my voor dat Kant dit besef het, aangesien hy gereeld⁹⁵ daarop aangedring het dat die filosofie van "dead and learned languages"

⁹⁵ Sien Kant (1893:220) en (1952:75).

gebruik moet maak. Soos ek in die volgende afdeling aantoon, kom dit ook vir my voor dat die eenvoudige onderskeiding wat hy tussen dooie en lewendige taal getref het, hom gehinder het.

8.5.2 Oor Kant se versoeningspogings en taligheid

Hoewel dit oorwegend waar is dat Kant en die metafisika aan "letterlike" deskriptiewe taal 'n voorkeur bo figuurlike taal gegee het, is daar aanduidings dat hierdie hiërargie Kant gehinder het. As 'n mens *Die Analise van Skoonheid* op 'n talige wyse lees, dan stel Kant aan die een kant letterlike, diskursiewe taal, dinge soos 'n oorsprong, 'n natuurlike ontologie, die formele aspekte van die kunswerk en die reproduktiewe verbeelding, op. Aan die ander kant stel hy figuurlike taal, dinge soos oorspronklike artistieke skeppings, die idees en inhoude van 'n kunswerk en die produktiewe verbeelding, op. In kort stel Kant dan letterlike taal teenoor figuurlike taal op en probeer daarna om hierdie aspekte met mekaar te versoen om 'n derde punt van insig te bekom.

Op die plek waar Kant die bydrae van die oorspronklike idees van die artistieke genie oorweeg, maak hy dan ook 'n belangrike opmerking in hierdie verband. Hy (1952:175-6) sê 'n oorspronklike estetiese idee is 'n

... representation of the imagination which induces much thought, yet without the possibility of any definite thought whatever i.e. concept, being adequate to it, and which language, consequently, can never get on level terms with or render completely intelligible.

Wat Kant hier vanuit 'n talige perspektief sê, is dat figuurlike, poëtiese denke of taal nie deur letterlike taal begryplik gemaak kan word nie.

In 'n (halwe) teenspraak hiermee skryf hy (1952:183) later:

Taste, like judgement in general [lees: letterlike taal], is the discipline (or corrective) of genius [figuurlike taal]. It severely clips its wings, and makes it

orderly and polished; but at the same time it gives it guidance, directing and controlling its flight, so that it may preserve its character of finality. It introduces a clearness and order into the plenitude of thought, and in so doing gives stability to the ideas, and qualifies them at once for permanent and universal approval, for being followed by others, and for a continually progressive culture.

Waar Kant voorheen gesê het dat daar 'n vorm van figuurlike, poëtiese denke of taal bestaan wat letterlike taal geensins begryplik kan maak nie, maak hy hier die beskeie aanspraak dat letterlike taal figuurlike taal in toom hou sodat dit nie hand uit ruk nie.

As 'n mens in die lig van die taalwending hierdie laaste dele van *Die Analise van Skoonheid* lees, wil dit voorkom asof Kant met sy onderskeiding, maar ook pogings om 'n dinamika tussen "lewendige" en "dooie" taal" op te stel, eintlik begin het om 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering aan die orde te stel. Ons het duidelik hier te doen met 'n dinamika waar 'n letterlike taalsfeer en 'n figuurlike poëtiese sfeer in 'n verwikkelde onenigheid worstel om 'n versoening te bewerkstellig en so nuwe betekenis daar te stel.

Dit kom dus vir my voor asof die opvatting dat daar 'n waaragtige werklikheid bestaan wat deur "letterlike" taal deursigtig gemaak kan word, begin het om Kant te hinder. Vir my kom dit voor dat hy ingesien het dat die interne werking van "lewendige" taal, ten minste mede-aanspreeklik is vir die werklikheid wat vir ons ontvou. Hoekom is dit dat Kant, wat vir sy droë, "dooie", tegniese taal bekend is, teen die einde van *Die Analise van Skoonheid* van poëtiese, figuurlike taal gebruik maak? Ek verwys terug na frases soos "clips its wings, and makes it orderly and polished", "directing and controlling its flight" en "stability to the ideas". Hoekom vind hy dit nodig om argumente wat hy reeds in detail in "letterlike" taal deurtrap het, in figuurlike taal te herhaal? En is dit slegs 'n ironie dat hy hier teen die einde, wanneer al sy "letterlike" pogings om "letterlike" en figuurlike taal finaal te versoen, gefaal het, en 'n mens eintlik maar verlief moet neem dat "letterlike" taal die botoon in die stryd tot betekenis moet voer, hy van figuurlike, poëtiese taal gebruik maak om 'n mens hiervan te oortuig? Myns insiens betree Kant nou self die taalhuis en illustreer hy met sy eie figuurlike taalgebruik, met sy lewendige taalgebruik, dat taal nie 'n

reeds bestaande waaragtige werklikheid oopvlek nie, maar dat taal help om die werklikheid te skep. So verydel Kant dan die moderne idee dat daar 'n tydlose, waaragtige, partikuliere estetiese werklikheid bestaan wat deur letterlike, diskursiewe denke afgelei en deursigtig gemaak kan word en saai hy die saad vir 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering.

8.5.3 Oor Hegel se versoeningspogings en taligheid

Ek herinner die leser daaraan dat soos by die metafisika in die breë, moderniteit vir Hegel (1993:59-60) deur 'n verskeurdheid gekenmerk word:

Intellectual culture and the modern play of understanding create in man this contrast, which makes him an amphibious animal, inasmuch as it sets him to live in two contradictory worlds at once; so that even consciousness wanders back and forth in this contradiction, and, shuttlecocked from side to side, is unable to satisfy itself *as itself* on the one side as on the other.

Taylor (1986:10) merk dan ook op:

In a manner similar to Kant's poetic *Geist*, Hegel's philosophical *Geist* reconciles opposites by returning difference to identity and other to same. In the life of the spirit, alterity finally disappears in the full light of transparent self-consciousness and absolute knowledge.

Soos Kant het Hegel dan ook aangeneem dat 'n versoening tussen teenoorgesteldes, 'n derde punt van insig teweeg mag bring.

'n Voorbeeld van hoe Hegel (1975a:102) ten opsigte van die kunsgeskiedenis probeer om 'n versoening te bewerkstellig, is die volgende:

... in the case of the Greeks, art was the highest form in which the people represented the gods to themselves and gave themselves some awareness of truth ... And it was not as if these ideas and doctrines were already there, *in advance* of poetry, in an abstract mode of consciousness as general religious propositions and categories of thought, and then later were only clothed in imagery by artists and

given an external adornment in poetry; on the contrary, the mode of artistic production was such that what fermented in these poets they could work out *only* in this form of art and poetry.

Hegel sê hier twee dinge: eerstens dat die kuns skeppend is en dus nie slegs korrespondeer met iets wat reeds bestaan nie, en, tweedens, dat dit wat die kuns skep, deur niks anders as die kuns geskep kan word nie. Met die eerste idee stel hy duidelik 'n skeppende perspektief (oorspronklikheid) aan die orde, en met die tweede een probeer hy weer om hierdie oorspronklikheid met 'n teleologiese onafwendbaarheid ('n oorsprong) te versoen. Sy argument – myns insiens, 'n tautologiese een – is dus dat die oorspronklikheid wat deur die kuns geskep word, alreeds vooraf in die potensiaal van 'n partikuliere kunsvorm opgesluit is.

Dit gesê, vra ek myself egter af wat die nut daarvan is om op papier met 'n dialektiese argument 'n onderskeiding wat duidelik is, naamlik die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid, te versoen? Wat help hierdie *diskursiewe* versoening nou eintlik? Moet 'n mens nie eerder kunsmaak, byvoorbeeld 'n nuwe harmonieuse deuntjie komponeer wat as 'n versoening *ervaar* kan word nie, wat met ander woorde 'n konkrete versoening *bewerkstellig* nie? Aan die een kant kan 'n mens hier argumenteer dat Hegel sy filosofiese taak bloot as die fenomenologiese beskrywing van 'n self-ontvouende, teleologiese werklikheid gesien het. Met ander woorde, dat hy die filosofie gesien het as iets wat die grense en voorwaardes van 'n ontvouende werklikheid bepaal.

Aan die ander kant is dit egter baie belangrik om daarop te wys dat die manier waarop Hegel sy eie argumente konstrueer, parallelle toon met hoe hy die geskiedenis konstrueer. Wat ek hiermee bedoel, is dat dit geensins die geval is dat Hegel as buitestaander slegs die historiese dialektiese prosesse beskryf nie, maar dat dit eerder die geval is dat hy self hierdie prosesse betree. Sy filosofie, sy interpretasie van die geskiedenis, skep ook die geskiedenis, is ook 'n stap in die dialektiese ontwikkeling na die punt van *absolute* kennis toe. Van Gerwen (1992:88) beskryf hierdie aspek van Hegel se filosofiese soos volg: "Dit complete sisteem [Hegel s'n] *correspondeert* niet met de werkelijkheid, het *is* de

werklikheid in ontwikkeling". Myns insiens kan omtrent die hele voorwoord tot sy *Phenomenology of Spirit*, as 'n rasionalisering vir hierdie "spekulatiewe" benadering gelees word. Hy beskryf byvoorbeeld die filosofiese taak wat hy homself oplê soos volg: "to help bring philosophy closer ... to the goal where it can lay aside the title 'love of knowing' and be *actual* knowing – that is what I have set myself to do". Myns insiens is dit hierom dat Hegel homself die reg voorhou om homself te korrigeer soos sy argumente ontwikkel, want elke stap in sy denke is immers een stap in die einddoel van die geskiedenis. Dit wil dus voorkom asof Hegel besef het dat sy filosofie nie die een of ander ware werklikheid speel nie, maar dat dit eintlik aandadig is aan die werklikheid wat ontvou.

Taylor (1986:2) benadruk ook dat Hegel op twee wyses gelees word, naamlik óf as die filosoof van die metafisika van teenwoordigheid, óf as die eerste denker van "skryf". Laasgenoemde is 'n interpretasie wat op die ironiese, tweekantigheid van Hegel se filosofie let. Dit is 'n interpretasie wat insien dat Hegel daarvan bewus is dat hy nie slegs besig is om die ontvouende werklikheid te speel nie, maar dat hy ook besig is om die werklikheid te help vorm. Hierdie postmoderne herinterpretasie van Hegel is een wat Taylor (1986:4) soos volg verwoord:

On the one hand, Hegel's system is the culmination of the modern philosophy of the subject that brings the closure of the "metaphysics of presence"; on the other hand, Hegelian reason is fascinated by difference and is irresistibly drawn to the vertiginous question of the other [lees: die *ander* van taal-as-representasie byvoorbeeld]. This is why Hegel is the last *philosopher* of the book and the first *thinker* of writing.⁹⁶

⁹⁶ Ten opsigte hiervan maak Rorty 'n soortgelyke, hoewel meer siniese punt as Taylor. Dit is naamlik dat die romantiek in die breë, en die idealisme in die besonder (albei word deur Rorty tot by die pragmatisme en die tekstualisme deurgetrek), beteken dat "... the significance of new vocabularies was not their ability to decode but their mere utility" (Rorty, 1981:153). Rorty (1981:149-50) beklemtoon dan ook spesifiek Hegel se aandeel in die ommeswaai van die idee van waarheid as "truthfulness to experience or its discovery of pre-existing significance" (1981:153), na 'n opvatting dat dit eintlik nie saak

Ek het in die vorige hoofstuk aangetoon dat Nietzsche, maar veral Heidegger, die "taalhuis" self betree het. Met ander woorde, hulle het nie slegs gepoog om met hulle filosofie te beskryf nie, maar het ook probeer om filosofie te maak soos die digter skryf, naamlik om styl en inhoud, die hoe en die wat, saam te laat werk om betekenis te skep. As Van Gerwen, Taylor, Rorty, maar trouens ook Derrida,⁹⁷ korrek is, het Hegel reeds in hierdie rigting gestuur en so gehelp om die postmodernisme te laat ontvou.

8.5.4 Hegel en die einde van die kuns tesis

Ek het voorheen aangevoer dat Hegel se motivering om die einde van "groot" kuns aan te kondig, was omdat *absolute* kennis in sy opinie op hande was, en dat dit daarom volg dat *nuwe* kuns nie meer deel van 'n omvattende teleologie sou kon uitmaak nie. Nou wil ek aanvoer dat die volvoering van *absolute* kennis, ook beteken dat *Aufhebung* in die moderne tyd voltrek is. Die rede hiervoor is omdat alle voorbegryplike, figuurlike taalgebruik en sintuiglike kuns, dan inderdaad reeds in Hegel se eie filosofie in deursigtige, abstrakte, letterlike taalgebruik moes omgesit het. Dus is sintuiglike kuns volgens Hegel, "on the side of its highest destiny, a thing of the past".

Singer (1983:44) wys 'n mens egter daarop dat Hegel tog nie werklik kon geglo het dat die rasonale samelewing in sy tyd en plek voltrek is nie. Dit is omdat die Pruisiese staat met sy korrupsie en nyd tog sekerlik nie as die deursigtige, rasonale kulminasie van die geskiedenis gereken kon word nie. Nou wil ek aanvoer dat die "eintlike" rede, die "ander" wyse waarop Hegel gelees kan word, is dat Hegel die kuns van 'n omvattende, waaragtige teleologie wou ontkoppel om te verseker dat dit 'n kreatiewe rol binne 'n voortdurende *Aufhebungs*-dinamika vervul. Shapiro (1992:185-6) gee die volgende ooreenstemmende kommentaar op Hegel se einde van die kuns tesis:

maak of ons proposisies korrek is nie, solank ons net uitvind watter soort woordeskat ons moet gebruik om mense van sake te oortuig.

⁹⁷ Sien Derrida (1976:26 en 1981:77).

Hegel, of course, never claimed that the production and appreciation of art would simply cease: in that sense he held no "death of art" thesis. He did argue that a certain essential history of art had come to an end, and that once this history had become an object of knowledge (for aesthetics, the history of art, the museum and so on) artists themselves would become inspired and cheerful players in an inexhaustible game of the imagination.

Vir my is die "essential history of art" waarna Shapiro verwys, dieselfde as die korrespondensie-opvatting van die kuns, en verwys "inspired and cheerful players in an inexhaustible game of the imagination", na die hedendaagse metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering.

8.6 Gevolgtrekking: 'n Metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering

Ek het in hierdie tesis 'n lyn van denke nagespeur wat by Kant en Hegel begin het en op 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering uitgeloop het. Die belangrikste gewaarwording wat in hierdie denktadisie uitgekristalliseer het, is dat waarheid en betekenis nie vergelyk kan word met iets wat reeds "daarbuite" bestaan nie, maar dat waarheid en betekenis eerder as 'n kreatiewe, metaforiese gebeurtenis gesien moet word. Waarheid en betekenis kom as 't ware tot stand deur 'n metaforiese proses wat in die kunswerk plaasvind; deur die werk wat in 'n metaforiese proses in die kunswerk gedoen word.

Myns insiens is dit duidelik dat Kant met sy Copernikaanse wending en Hegel met sy historiese dialektiek sowel as met sy *Aufhebungs*-dinamika, eintlik reeds korrespondensie-denke bevraagteken het, en so die hoeksteen van die metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gelê het. Hierbenewens het beide in hulle nadenke oor die moderne kuns, 'n "stryd" tussen oorsprong en oorspronklikheid, tussen letterlike en figuurlike taal, aangeknoop. Hierdie stryd het ook bygedra om die metaforiese perspektief te vestig. Dit lyk of dit in die besonder Kant en Hegel se onvermoë was om, tussen die letterlike en die figuurlike taalsfeer, nóg 'n konsekwente onderskeiding, nóg 'n konsekwente versoening te bewerkstellig, wat die metaforiese

perspektief op kuns, waarheid en betekenis aan die orde gestel het. Verder het dit in die voorafgaande na vore gekom dat nóg Kant nóg Hegel nóg enige ander denker of woordvoerder van die moderne artistieke praktyk, daarin kon slaag om die werking van die kuns deursigtig te maak. Hoewel hulle nie hierin kon slaag nie, het hulle mislukking tog in die breë metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering uitgekristalliseer.

Die breë hedendaagse opvatting van die metafoor waarna bo verwys is, beskryf Cohen (1975:671) as: "... the abiding device for saying something truly new – but something curiously new, for it is made out of already existent meaning". Hierna sê Cohen in 'n nota dat die produkte wat Kant se genie gelewer het, eintlik metaforiese produkte was. Volgens Cohen is metafoor dus 'n raak voorbeeld van wat Kant met die produkte van artistieke genialiteit bedoel het. Cohen (1975:671) skryf:

Seen in this way a metaphor may be the best available example of what Kant called products of genius. Genius, according to Kant, is the capacity to produce things which are "original", and hence things which cannot be made sense of by means of any rules of explication, but which nevertheless do make sense.⁹⁸

Myns insiens is Cohen in die kol, en om dit te staaf kan 'n mens Kant (1952:180) aanhaal waar hy sê dat die genie 'n talent besit,

... for laying hold of the rapid and transient play of the imagination, and for unifying it in a concept (which for that very reason is original, and reveals a new rule which could not have been inferred from any preceding principles or examples) that admits of communication without constraint of rules.

Hierbenewens het Kant (1952:168) artistieke genialiteit beskryf as 'n talent "for producing that for which no definite rule can be given: and not an aptitude in the way of cleverness for what can be learned according to some rule".

Dit lyk dus of Cohen korrek is dat metafoor 'n goeie voorbeeld is van wat Kant met die produkte van artistieke genialiteit bedoel het. Op hierdie punt kan 'n mens Cohen se

beskrywing van die metafoor as "the abiding device for saying something truly new – but something curiously new, for it is made out of already existent meaning", heroorweeg deur, in my terme gestel, "truly new" as *oorspronklikheid* te reken en "already existent meaning" as 'n *oorsprong* te reken. So gesien, is dit duidelik dat Kant met sy argument van die artistieke genie, probeer aantoon het dat die genie daarin slaag om oorsprong en oorspronklikheid in die kunswerk te versoen. Effens anders gesien: 'n geslaagde artistieke metafoor is wanneer oorsprong en oorspronklikheid in 'n kunswerk harmoniseer of in 'n versoening kom.

In hierdie verband verwys ek weer terug na die nuwe harmonieuse deuntjie, as 'n voorbeeld van 'n suksesvolle estetiese metafoor. Verder verwys ek ook na Hoofstuk 2 toe ek gevra het of die pogings wat denkers van die Kontinentale filosofiese tradisie aangewend het om nuwe artistieke harmonieë in letterlike diskursiewe taal, deursigtig te maak, nie eintlik gesien moet word as pogings om *sukcesvolle* estetiese metafore op 'n diskursiewe wyse te konsipieer nie? In hierdie verband het ek ook gevra, of Kant en Hegel, en die ander woordvoerders van die moderne artistieke praktyk se versoenende dialektiek, sowel as Adorno se verskeurde dialektiek, inderdaad nie as 'n metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gelees moet word nie? Hierbenewens het ek gevra of baie van die meer obskure moderne formulerings, soos byvoorbeeld Adorno wat sê: "Modern art is constantly practicing the impossible trick of trying to *identify the non-identical*", nie in feite gelees word as metafore wat aangewend is om die werking van metafore te verklaar nie? Myns insiens is dit asof denkers soos Kant, Hegel, Heidegger en Adorno hulself as 't ware teen die limiete van letterlike, diskursiewe taal vasgeskryf het, en dat waar dit gebeur het, hulle metafore ingespan het in 'n poging om die onsêbare, sêbaar te maak. Na die werk wat in hierdie tesis gedoen is, kan 'n mens bevestigend op al hierdie vrae antwoord.

⁹⁸ Ek gee hiermee erkenning aan 'n artikel van Gould in Cohen (1982:179-93) wat my op die spoor van hierdie opmerkings van Cohen geplaas het.

Nou kom ek ook uit by 'n punt wat ek wil maak, en dit as dat hoewel die Kontinentale tradisie se letterlike, diskursiewe argumente om aan te toon dat oorsprong en oorspronklikheid in die kunswerk versoenbaar is, nie geslaag het nie, dit geensins beteken dat die een of ander metaforiese beweging in die kunswerk - of selfs in die filosofiese teks, of selfs tussen die filosofiese teks en die kunswerk - nie wel 'n versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid mag bewerkstellig nie, en dat hierdie die wyse is waarop die kunswerk nuwe betekenis mag skep nie. In kort, 'n mens moet nie die onmoontlikheid daarvan om op 'n letterlike, diskursiewe wyse aan te toon dat metaforiese werking nuwe artistieke harmonieë of betekenis skep, verwar met die feit dat metaforiese werking in die kunswerk wel dikwels nuwe artistieke harmonieë of betekenis skep nie. Myns insiens is dit deur hierdie soort van metaforiese werking wat die kuns sosiale verandering bewerkstellig.

In die Inleiding het ek verduidelik dat indien die tradisie wat in hierdie hoofstuk ter sprake is, naamlik die Kontinentale tradisie in sy refleksies oor die moderne kuns, gehelp het om 'n talige, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering daar te stel, dit gewoon foutief sou wees om die sosiale uitwerking van so 'n tradisie aan totalisering te koppel. Uit die werk wat in hierdie tesis gedoen is, kan 'n mens dus nou die gevolgtrekking maak dat die moderne artistieke praktyk nie 'n totaliserende sosiale uitwerking gehad het nie, en dat dit waardering moet ontvang vir die aandeel wat dit aan die totstandkoming van 'n detotaliserende, talige, metaforiese perspektief op kuns en sosiale verandering gehad het.

Appendiks A:

This world: a monster of energy, without beginning, without end; a firm, iron magnitude of force that does not grow bigger or smaller, that does not expend itself but only transforms itself; as a whole, of unalterable size, a household without expenses or losses, but likewise without increase or income; enclosed by "nothingness" as by a boundary; not something blurry or wasted, not something endlessly extended, but set in a definite space as a definite force, and not a space that might by "empty" here or there, but rather as force throughout, as a play of forces and waves of forces, at the same time one and many, increasing here and at the same time decreasing there; a sea of forces flowing and rushing together, eternally changing, eternally flooding back with tremendous years of recurrence, with an ebb and a flood of its forms; out of the simplest forms striving toward the most complex, out of the stillest, most rigid, coldest forms toward the hottest, most turbulent, most self-contradictory, and then again returning home to the simple out of this abundance, out of the play of contradictions back to the joy of concord, still affirming itself in this uniformity of its courses and its years, blessing itself as that which must return eternally, as a becoming that knows no satiety, no disgust, no weariness: this, my Dionysian world of the eternally self-creating, the eternally self-destroying, this mystery world of the twofold voluptuous delight, my "beyond good and evil" without goal, unless the joy of the circle is itself a goal; without will, unless a ring feels good will toward itself - - do you want a name for this world? A solution for all its riddles? A light for you, too, you best-concealed, strongest, most intrepid, most midnightly men? – This world is the will to power – and nothing besides! And you yourselves are also this will to power – and nothing besides! (Nietzsche, 1967b:550).

Appendiks B:

Alas, what are you in the end, my written and painted thoughts? Not long ago you were so brightly colored, so young and wicked, so full of thorns and secret spices that you made me sneeze and laugh - and now? You have taken of you newness; some of you, I fear, are ready to turn into truths, so immortal do you already look, so heart-breakingly decent, so boring! And was it ever otherwise? What sort of thing do we copy down, we mandarins with our Chinese brushes, we immortalizers of the things that *can* be written? What are we able to copy down? Only, alas, what is about to fade and lose its fragrance! Only departing and exhausted thunderstorms, alas, and belated yellow feelings! Only birds, alas, who flew till they were weary and lost their way, who can be caught in the hand - in *our* hand! We immortalize what has not long to live, what can no longer soar - tired and hollow things!" (Nietzsche, 1955:238).

Bibliografie

- Adorno, T. W. 1967. *Prisms*. London: Neville Spearman.
- Adorno, T. W. 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Seabury Press.
- Adorno, T. W. 1984. *Aesthetic Theory*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Adorno, T. W. 1991. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, edited & introduced by J. M. Bernstein. London: Routledge.
- Adorno, T. W. 1997. *Aesthetic Theory*, edited by G. Adorno & R. Tiedemann. Newly translated, edited, & with a translator's introduction by R. Hullot-Kentor. London: The Athlone Press.
- Allison, D. B. 1978. Derrida and Wittgenstein: Playing the Game. *Research in Phenomenology* 8: 93-109.
- Allison, H. E. 1995. Kant, in *The Oxford Companion to Philosophy*, edited by T. Honderich. Oxford: Oxford University Press, 435-8.
- Almond, G. A. Chodorow, M. & Pearce, R. H. (eds) 1982. *Progresss and its Discontents*. Berkeley: University of California Press.
- Althusser, L. 1971. *Lenin and Philosophy and other Essays*, translated by B. Brewster. New York: Monthly Review Press.
- Arnason, H. H. 1969. *A History of Modern Art*. London: Thames & Hudson.
- Arnheim, R. 1987. Art among the Objects. *Critical Inquiry* 13 (Summer): 677-85.
- Ascott, R. 1980. Towards a Field Theory for Post-Modernist Art. *Leonardo* 13 (no. 1, Winter): 51-2.
- Bacon, F. 1928. *Bacon Selections*, edited by M. T. McClure. London: Charles Scribner's Sons.
- Bakhtin, M. M. 1994. *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*, edited by P. Morris with a glossary by G. Roberts. London: Edward Arnold.
- Bakhtin, M. M. 1995. *Bakhtinian Thought*. London: Routledge.

- Bakunin, M. 1970. *God and the State*, with a new introduction by P. Arrich. New York: Dover Publications.
- Baradat, L. P. 1979. *Political Ideologies: Their Origin and Impact*. Third edition. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Barrat, D. 1986. *Media Sociology*. London: Tavistock.
- Barret, W. 1987. *Death of the Soul: Philosophical Thought from Descartes to the Computer*. Oxford: Oxford University Press.
- Baudrillard, J. 1988. *Jean Baudrillard: Selected Writings*, edited & introduced by M. Poster. Cambridge: Polity Press.
- Baudrillard, J. 1994. *Simulacra and Simulation*, translated by S. F. Glaser. Ann Arbor Paperback. Michigan: University of Michigan Press.
- Baxendall, L. (ed.) 1972. *Radical Perspectives in the Arts*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Beardsley, M. C. 1982. *The Aesthetic Point of View: Selected essays*, edited by M. J. Wreen & D. M. Callen. London: Cornell University Press.
- Beck, L. W. 1963. Introduction to *Kant on History*, edited & introduced by L. W. Beck. Translated by L. W. Beck, R. E. Anchor & E. L. Fackenheim. New York: MacMillan.
- Bell, C. 1913. *Art*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Bell, D. 1979. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Second edition. London: Heineman.
- Bell, D. 1996. Kant, in *The Blackwell Companion to Philosophy*, edited by N. Bunnin & E. P. Tsui-James. Oxford: Blackwell.
- Belting, H. 1987. *The End of the History of Art?*, translated by C. S. Wood. Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamin, W. 1969 [1936]. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in *Illuminations*, translated by H. Zohn. New York: Schocken Books, 69-86.
- Benjamin, A. (ed.) 1989. *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*. London: Routledge.

- Bentham, J. 1948. *A fragment on Government and an introduction to the Principles of Moral and Legislation*, edited with an introduction by W. Harrison. Oxford: Basil Blackwell.
- Berger, J. 1972. *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Bihalji-Merin, O. 1961. *Modern Primitives: Masters of Naive Painting*. Translated from the German. London: Thames & Hudson.
- Bihalji-Merin, O. 1971. *Modern Primitives: Naive Painting from the Late Seventeenth Century until the Present Day*. Translated from the German. London: Thames & Hudson.
- Blackwell Companion to Philosophy*, edited by N. Bunnin & E. P. Tsui-James, Oxford: Blackwell.
- Bloom, H. 1979. *Deconstruction and Criticism*. New York: Seabury Press.
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated by R. Nice. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. 1987. The Historical Genesis of a Pure Aesthetic. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (special issue): 201-10.
- Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, edited & introduced by R. Johnson. Cambridge: Polity Press.
- Bowie, A. 1992. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 378-81.
- Breton, A. 1972. *Manifestoes of Surrealism*, translated by R. Seaver & H. R. Lane. Ann Arbor Paperback. Michigan: University of Michigan Press.
- Brown, L. B. 1989. Resurrecting Hegel to Bury Art. *British Journal of Aesthetics* 29 (no. 4, Autumn): 303-15.
- Burckhardt, J. 1990. *The Civilization of the Renaissance in Italy*, translated by S. G. C. Middlemore with a new introduction by P. Burke & notes by P. Murray. London: Penguin Books.
- Bürger, P. 1984. *Theory of the Avant-Garde*, translated by M. Shaw & forwarded by J. Schulte-Sasse. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bürger, P. 1990. Aporias of Modern Aesthetics. *New Left Review* 184: 47-56.
- Bürger, P. 1992. *The Decline of Modernism*. Cambridge: Polity Press.

- Butterfield, H. 1958. *The Origins of Modern Science: 1300-1800*. London: G. Bell & Sons limited.
- Cambridge Companion to Heidegger* (1993), edited by C. B. Guignon. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cambridge Dictionary of Philosophy* (1995), edited by R. Audi. R. New York: Cambridge University Press.
- Carrier, D. 1992. Art History, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 13-7.
- Cassirer, E. 1951. *The Philosophy of the Enlightenment*, translated by F. C. A. Koelln & J. P. Pettegrove. Princeton: Princeton University Press.
- Cassirer, E. 1981. *Kant's Life and Thought*, translated by J. Haden with an introduction by S. Körner. New Haven: Yale University Press.
- Carroll, J. 1974. *Break-Out from the Crystal Palace. The Anarcho-Psychological Critique: Stirner, Nietzsche, Dostoevsky*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Carter, A. 1971. *The Political Theory of Anarchism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Castro, F. 1972. Words to the Intellectuals, in *Radical Perspectives in the Arts*, edited by L. Baxendall. Harmondsworth: Penguin Books, 267-98.
- Chaffin, D. 1989. Hegel, Derrida and the Sign, in *Derrida and Deconstruction*, edited by H. J. Silverman. Continental Philosophy II. London: Routledge.
- Chevreur, M. E. 1967. *The Principles of Harmony and Contrast of Colors and their Application to the Arts*, with an introduction & notes by F. Barren. New York: Reinhold.
- Chomsky, N. 1957. *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton.
- Cilliers, F. P. 1989. *Brain, Language and Consciousness: A Post-Structuralist Neuropsychology*. M. A. Thesis Stellenbosch: University of Stellenbosch.
- Cilliers, F. P. 1990. The Brain, the Mental Apparatus and the Text: A Post-Structural Neuropsychology. *South African Journal of Philosophy* 9 (no. 1): 1-8.
- Cilliers, F. P. 1995. Postmodern Knowledge and Complexity (or why anything does not go). *South African Journal of Philosophy* 14 (no. 3): 124-32.

- Clark, K. 1973. *The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art*. London: John Murray Publishers & Sotheby Parke Bernet Publications.
- Clark, T. 1985. Hegel in suspense ... Derrida/Hegel and the Question of Prefaces. *Philosophy Today* 29 (Summer): 122-34.
- Clignet, R. 1985. *The Structure of Artistic revolutions*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Cohen, T. 1975. Figurative Speech and Figurative Acts. *The Journal of Philosophy* 72 (no. 19, November): 671.
- Cohen, T. & Guyer, P. (eds) 1982. *Essays in Kant's Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Compagnon, A. 1990. *The Five Paradoxes of Modernity*, translated by F. Philip. New York: Columbia University Press.
- Companion to Aesthetics* (1992), edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell.
- Comte, A. 1975. *August Comte and Positivism: the Essential Writings*, edited with an introduction by G. Lenzer. New York: Harper & Row.
- Conner, S. 1989. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Basil Blackwell.
- Conner, S. 1992. Modernism and Postmodernism, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 288-93. *Consolidated Encyclopaedia*. circa 1960. Volume 10. London: the Editorial Staff of the Consolidated World Research Society.
- Cooper, D. E. (ed.) 1992. *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell.
- Crawford, D. W. 1974. *Kant's Aesthetic Theory*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Crimp, D. 1983. On the Museums Ruins, in *Postmodern Culture*, edited by H. Foster. London: Pluto Press, 43-56.
- Crowther, P. 1985. Greenberg's Kant and the Problem of Modernist Painting. *British Journal of Aesthetics* 25 (no. 4, Autumn): 317-25.
- Culler, J. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Paul.

- Culler, J. 1983. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Danto, A. 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- Davey, N. 1992. Relativism, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 357-60.
- Degenaar, J. J. 1986a. *Art and the Meaning of Life*, Published Paper. Cape Town: Department of Adult Education & Extra-Mural Studies of the University of Cape Town.
- Degenaar, J. J. 1986b. Writing as revolutionary Activity, in *Art and the Meaning of Life*, Published Paper. Cape Town: Department of Adult Education & Extra-Mural Studies of the University of Cape Town, 7-13.
- Degenaar, J. J. 1986c. Art as Involvement in the Human Condition: Social Criticism, in *Art and the Meaning of Life*, Published Paper. Cape Town: Department of Adult Education & Extra-Mural Studies of the University of Cape Town, 39-46.
- Degenaar, J. J. 1987. Writing and Re-writing. Paper presented at the SAAAH Conference, 10-12 September. University of Stellenbosch.
- Degenaar, J. J. 1990. Marxism and Deconstruction. *Journal of Literary Studies* 6 (no. 3, September): 164-72.
- Degenaar, J. J. 1992. Taal, Kultuur, Ideologie. *Communicatio* 18 (nr. 1): 2-9.
- Derrida, J. 1972 Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences, in *The Structuralist Controversy*, edited by R. Macksey & E. Donato. Baltimore: John Hopkins University Press, 247-72.
- Derrida, J. 1973 [1967]. *Speech and Phenomena: and other Essays on Husserl's Theory of Signs*, translated, with an introduction, by D. B. Allison. Preface by N. Garver. Evanston: Northwestern University Press.
- Derrida, J. 1976 [1967]. *Of Grammatology*, translated by G. C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. 1978 [1967]. *Writing and Difference*, translated by A. Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. 1981a. *Positions*, translated by A. Bass. Chicago: University of Chicago Press.

- Derrida, J. 1981b. *Dissemination*, translated with an introduction by B. Johnson. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. 1982. *Margins of Philosophy*, translated by A. Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. 1984. Jacques Derrida, in *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers* by R. Kearney. Manchester: Manchester University Press.
- Derrida, J. 1986. Différance, in *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, edited by M. C. Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 396-420.
- Derrida, J. 1987. *The Truth in Painting*, translated by G. Bennington & I. McLeod. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. 1988. *Limited Inc*, edited by G. Graff. Evanston: Northwestern University Press.
- Descartes, R. 1960. *Discourse on Method and Meditations*, translated with an introduction by L. J. Lafleur. New York: Bobbs-Merril. (*Discourse on Method* [1637], *Meditations on First Philosophy* [1641]).
- DiCenso, J. 1990. *Hermeneutics and the Disclosure of Truth: a Study in the Work of Heidegger, Gadamer and Ricoeur*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Dillon, M. C. 1995. *Semiological Reductionism: a Critique of the Deconstructionist Movement in Postmodern Thought*. New York: State University of New York Press.
- Donadio, S. 1987. *Nietzsche, Henry James and the Artistic Will*. New York: Oxford University Press.
- Dreyfus, H. L. (ed.) 1982. *Husserl, Intentionality, and Cognitive Science*. Cambridge: MIT press
- Dreyfus, H. L. 1991. *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger's "Being and Time", Division 1*. Cambridge: MIT Press.
- Dubow, N. 1984. Art of Protest. *Leadership: South Africa* 5 (no. 4, fourth quarter): 112-119.
- Dumm, T. L. 1988. The Politics of Post-Modern Aesthetics: Habermas Contra Foucault (ii). *Political Theory* 16 (no. 2, May): 209-28.
- Duncan, C. 1993. *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Eagleton, T. 1980. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London: Methuen.
- Eagleton, T. 1983. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Eagleton, T. 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.
- Edgar, A. 1990. An Introduction to Adorno's Aesthetics. *British Journal of Aesthetics* 30 (no. 1, January): 46-56.
- Edwards, J. C. 1990. *The Authority of Language, Heidegger, Wittgenstein, and the Threat of Philosophical Nihilism*. Florida: University of South Florida Press.
- Ellis, J. M. 1989. *Against Deconstruction*. Princeton: Princeton University Press.
- Elridge, R. 1992. Form, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 158-62.
- Fay, T. A. 1977. *Heidegger: The Critique of Logic*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Fiedler, C. 1978. *On Judging Visual Works Of Art*, translated by H. Schaefer-Simmern & F. Mood with an introduction by H. Schaefer-Simmern. Reprint edition with corrections. Berkeley: University of California Press.
- Fischer, E. 1963. *The Necessity of Art: A Marxist Approach*, translated by A. Bostock. Harmondsworth: Penguin Books.
- Fish, S. E. 1982. With Compliments of the Author: Reflections on Austin and Derrida. *Critical Inquiry* (Summer): 693-721.
- Foley, B. 1985. The politics of Deconstruction, in *Rhetoric and Form*, edited by R. C. Davis & R. Schleifer. Norman: University of Oklahoma Press, 113-34.
- Foucault, M. 1970. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, translated from the French. London: Tavistock Publications.
- Foucault, M. 1972. *The Archaeology of Knowledge*, translated from the French. London: Tavistock Publications.
- Frampton, K. 1983. Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance, in *Postmodern culture*, edited by H. Foster. London: Pluto Press, 16-30.
- Fry, R. 1928. An Essay in Aesthetics, in *Vision and Design*. Revised Phoenix edition. London: Chatto & Windus, 16-38.

- Gablik, S. 1976. *Progress in Art*. London: Thames & Hudson.
- Gablik, S. 1984. *Has Modernism Failed?* New York: Thames & Hudson.
- Gadamer, H.-G. 1976 [1960]. *Truth and Method*, translated & edited by G. Barden & J. Cumming. London: Sheed & Ward.
- Gardner, H. 1975 *Art Through the Ages*, revised by H. de la Croix & R. G. Tansey. Sixth edition. New York: Harcourt Brace Jovanovich, inc.
- Garver, N. 1973. Preface to *Speech and Phenomena: and other Essays on Husserl's Theory of Signs*, by J. Derrida. Translated, with an introduction, by D. B. Allison. Evanston: Northwestern University Press, ix-xxix.
- Gauguin, P. 1985. *The Intimate Journals of Paul Gauguin*. London: KPI.
- Gaunt, W. 1994. *The March of the Moderns*. London: Jonathan Cape.
- Genova, A. C. 1972. Kant's Transcendental Deductions of Aesthetical Judgements. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30: 459-75.
- Giddens, A. 1979. *Central Problems in Social theory: Action, Structure and and Contradiction in Social Analysis*. London: MacMillan.
- Giddens, A. 1982. *Profiles and Critiques in Social Theory*. London: MacMillan.
- Gilbert, R. 1992. *Living with Art*. Third edition. New York. McGraw-Hill.
- Ginsberg, M. 1953. *The Idea of Progress*. Connecticut: Greenwood Press.
- Golomstock, I. 1990. *Totalitarian Art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, translated by R. Chandler. London: Collins Harvill.
- Gombrich, E. H. 1984. "The Father of Art History", in *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition*. Oxford: Phaidon, 51-69.
- Gouws, A. 1988. The Postmodernist's Progress or Bluff your Way in Postmodernism. *Journal of Literary Studies* 4 (no. 3, September): 314-26.
- Graff, G. 1979. *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Greenberg, C. 1961. *Art and Culture: Critical Essays*. Paperback edition. Boston: Beacon Press.

- Guyer, P. 1979. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Habermas, J. 1983. Modernity - An Incomplete Project, in *Postmodern Culture*, edited by H. Foster. London: Pluto Press, 3-15.
- Haldane, J. 1992. Aquinas, Thomas, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 9-11.
- Haldane, J. 1992. Medieval and Renaissance Aesthetics, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 279-83.
- Halliwell, S. 1992. Plato, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 327-30.
- Hans, J. S. 1980. Hermeneutics, Play, Deconstruction. *Philosophy Today* (Winter): 299-317.
- Harding, J. M. 1992. Historical Dialectics and the Autonomy of Art in Adorno's *Ästhetik Theorie*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (no. 3, Summer): 183-95.
- Harries, K. 1983. *The Bavarian Rococo Church: Between Faith and Aestheticism*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Hatch, E. 1983. *Culture and Morality: the Relativity of Values in Anthropology*. New York: Columbia University Press.
- Hattingh, J. P. 1990. *Kuns en Moraliteit: 'n Studie van die Wysgerige Problematiek in verband met die verhouding tussen Artistieke Skepping en Sedelike Insig*. D.Phil. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Hauser, N. 1962. *The Social History of Art*, translated by S. Godman. London: Routledge & Kegan Paul.
- Hauser, N. 1962a. *The Social History of Art: Rococo, Classicism and Romanticism*, translated by S. Godman. Volume 3. London: Routledge & Kegan Paul.
- Hauser, N. 1962b. *The Social History of Art: Renaissance, Mannerism, Baroque*, translated by S. Godman. Volume 2. London: Routledge & Kegan Paul.
- Hausman, C. R. 1989. *Metaphor and Art: Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hawkes, T. 1972. *Metaphor*. London: Methuen.

- Haynes, D. J. 1995. Teaching Postmodernism. *Art Education* (September): 23-50.
- Hegel, G. W. F. 1949 [1807]. *The Phenomenology of Mind*, translated by J. B. Baillie. Revised second edition. 2 volumes. London: George Allen & Company.
- Hegel, G. W. F. 1956 [1923]. *Lectures on the Philosophy of History*, translated by J. Sibree. New York: Dover.
- Hegel, G. W. F. 1975a [1842]. *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, translated by T. M. Knox. 2 volumes. Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G. W. F. 1975b [1920]. *Lectures on the Philosophy of History. Introduction: Reason in History*, translated by H. B. Nisbet & introduced by D. Forbes. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hegel, G. W. F. 1977 [1807]. *Phenomenology of Spirit*, translated by A. V. Miller with analysis of the text and foreword by J. N. Findlay. Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G. W. F. 1989. *Hegel: Over de Estetiek*, vertaling en inleiding door S. van Keulen. Amsterdam: Boom.
- Hegel, G. W. F. 1993. *Hegel: Introductory Lectures on Aesthetics*, translated by B. Bosanquet & edited with an introduction & commentary by M. Inwood. Harmondsworth: Penguin Books.
- Heidegger, M. 1962 [1927]. *Being and Time*, translated by J. Macquarrie & E. Robinson. Oxford: Blackwell.
- Heidegger, M. 1971. *On the Way to Language*, translated by P. D. Hertz. New York: Harper & Row.
- Heidegger, M. 1975. *Poetry, Language, Thought*, translated & introduced by A. Hofstadter. Colophon edition. New York: Harper & Row.
- Heidegger, M. 1977. The Age of the World Picture, in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, translated with an introduction by W. Lovitt. New York: Garland, 115-54.
- Heidegger, M. 1986a. The End of Philosophy and the task of Thinking, in *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, edited by M. C. Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 242-55.
- Heidegger, M. 1986b. The Origin of the Work of Art, in *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, edited by M. C. Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 256-79.

- Heidegger, M. 1993. *Basic Writings*, edited & introduced by D. F. Krell. Revised & expanded edition. London: Routledge.
- Henrich, D. 1985. The Contemporary Relevance of Hegel's Aesthetic, in *Hegel*, edited by M. Inwood. New York: Oxford University Press, 199-207.
- Hepburn, R. W. 1992. Theories of Art, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 421-9.
- Herder, J. G. 1969 [1772]. On the Origin of Language, in *J. G. Herder on Social and Political Culture*, translated, edited & introduced by F. M. Barnard. Cambridge: Cambridge University Press, 86-179.
- Hirsch, E. D. 1967. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press.
- Hoffman, P. 1982. *The Anatomy of Idealism: Passivity and Activity in Kant, Hegel and Marx*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Hook, S. 1958. *From Hegel to Marx*. New York: The Humanities Press.
- Hookway, C. S. 1995. Scepticism, history of, in *The Oxford Companion to Philosophy*, edited by T. Honderich. Oxford: Oxford University Press, 797-9.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. 1979 [1944]. *Dialectic of Enlightenment*, translated by J. Cumming. Verso edition. London: Allen Lane.
- Hume, D. 1882. Of the Standard of Taste, in *Philosophical Works*, edited by T. H. Green & T. H. Grose. Volume 3. Aalen: Scienta Verlagen, 86-7.
- Hume, D. 1896. *A Treatise of Human Nature*. Reprint from the original edition in three volumes. Edited with an analytical index by L. A. Selby-Bigge. Oxford: Clarendon Press.
- Iggers, G. G. 1982. The Idea of Progress in Historiography and Social Thought Since the Enlightenment, in *Progress and its Discontents*, edited by G. A. Almond et al. Berkeley: University of California Press, 41-66.
- Ijsseling, S. 1990. *Mimesis*. Baarn: Ambo.
- Inwood, M. 1993. Introduction & Commentary, in *Hegel: Introductory Lectures on Aesthetics*, translated by B. Bosanquet & edited with an introduction & commentary by M. Inwood. Harmondsworth: Penguin Books, ix-xxxv & 98-197.
- Jameson, F. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen.

- Jameson, F. 1983. Postmodernism and Consumer Society, in *Postmodern Culture*, edited by H. Foster. London: Pluto, 111-25.
- Jameson, F. 1984. The Forward to *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, by J-F. Lyotard, translated by G. Bennington & B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jameson, F. 1990. *Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*. London: Verso.
- Jameson, F. 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jasper, D. 1992. Coleridge, Samuel Taylor, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 73-5.
- Jauss, H. R. 1982 [1967]. *Towards an Aesthetic of Reception*, translated by J. Bahti & introduced by P. De Man. Volume 2. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jay, M. 1988. The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism. *Poetics Today* 9 (no. 2): 307-26.
- Johnson, M. L. 1979. Kant's Unified Theory of Beauty. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38 (Winter): 167-78.
- Joll, J. 1964. *The Anarchists*. London: Eyre & Spottiswoode.
- Kant, I. 1893 [1781]. *Critique of Pure Reason*, translated by J. M. D. Meiklejohn. London: George Bell & Sons.
- Kant, I. 1914 [1790]. *Kant's Critique of Judgement*, translated with an introduction & notes by J. H. Bernard. Second edition. London: MacMillan.
- Kant, I. 1933[1781]. *Critique of Pure Reason*, translated by N. Kemp Smith. Second impression with corrections. London: MacMillan.
- Kant, I. 1950 [1783]. *Prolegomena to Any Future Metaphysics*, translated by Mahaffy & revised by L. W. Beck. New York: Bobbs-Merril.
- Kant, I. 1952 [1790]. *The Critique of Judgement*, translated by J. C. Meredith. Oxford: Clarendon Press.
- Kant, I. 1963. *Kant on History*, edited & introduced by L. W. Beck. Translated by L. W. Beck, R. E. Anchor & E. L. Fackenheim. New York: MacMillan.

- Kearney, R. 1984. *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*. Manchester: Manchester University Press.
- Kearney, R. 1984. Jacques Derrida, in *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*. Manchester: Manchester University Press.
- Kearney, R. 1986. *Modern Movements in European Philosophy*. Manchester: Manchester University Press.
- Kearney, R. 1988. *The Wake of Imagination: Ideas of Creativity In Western Culture*. London: Hutchinson.
- Kemal, S. 1986. *Kant and Fine Art: An Essay on Kant and the Philosophy of Fine Art and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Kirsten, J. M. 1988. Die Postmoderne Projek: Aspekte van die Hedendaagse Afskeid van die Moderne. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Wysbegeerte* 7 (nr. 1): 18-36.
- Kivy, P. 1992. Hutcheson, Francis, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 203-6.
- Knox, I. 1936. *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*. New York: Columbia University Press.
- Koch, G. F. 1967. *Die Kunstaussstellung: Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang 18. Jahrhunderts*. Berlin: De Gruyter.
- Kockelmans, J. J. 1985. *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht: Martinus Nijhoff.
- Körner, S. 1955. *Kant*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Krauss, R. 1983. Sculpture in the Expanded Field, in *Postmodern Culture*, edited by H. Foster. London: Pluto Press, 31-42.
- Kroker, A. & Cook, D. 1988. *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Second edition. London: MacMillan.
- Kroker, A. Kroker, M. & Cook, D. 1989 *Panic Encyclopedia: The Definitive Guide to the Postmodern Scene*. London: MacMillan.
- Kuhn, T. S. 1970. *The Structure of Scientific Revolutions*. Second edition. Chicago: University of Chicago Press.
- Kuspit, D. B. 1979. *Clement Greenberg: Art Critic*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

- Kuspit, D. B. 1981. Post-modernism, Plurality and the Urgency of the Given, in *The Idea of the Post-Modern: Who is Teaching it?*, curated by H. West. Washington: Henry Art Gallery, University of Washington, 13-25.
- Kuspit, D. B. 1983. Authoritarian Aesthetics and the Elusive Alternative. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41 (no. 3, Spring): 271-88.
- Kuspit, D. B. 1987. Traditional Art History's Complaint Against the Linguistic Analysis of Visual Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45 (Summer): 345-9.
- Lacan, J. 1977. The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis, in *Ecrits: A Selection*. Tavistock, 30-114.
- Lacan, J. 1988. *The Seminars of Jacques Lacan*, edited by J-A Miller & translated with notes by J. Forrester. 2 volumes. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lacoue-Labarthe, P. 1990. *Heidegger, Art and Politics*, translated by C. Turner. Oxford: Basil Blackwell.
- Lamb, D. (ed.) 1987. *Hegel and Modern Philosophy*. New York: Croom Helm.
- Lewis, P. 1990. "Original Nonsense": Art and Genius in Kant's Aesthetic Theory, in *Kant and His Influence*, edited by G. MacDonald Ross & T. McWalter. Bristol: Thoemmes, 126-45.
- Lowenfeld, V. & Brittain, W. L. 1957. *Creative and Mental Growth*. Sixth edition. New York: MacMillan.
- Lucie-Smith, E. 1977. *Art Today: from Abstract Expressionism to Superrealism*. Oxford: Phaidon Press.
- Lyotard, J-F. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, translated by G. Bennington & B. Massumi, forwarded by F. Jameson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MacDonald Ross, G. & McWalter, T. (eds) 1990. *Kant and His Influence*. Bristol: Thoemmes.
- Macherey, P. 1978. *A Theory of Literary Production*, translated by G. Wall. London: Routledge & Kegan Paul.
- Magee, B. 1988. *The Great Philosophers: An Introduction to Western Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

- Malraux, A. 1978. Museum Without Walls, in *The Voices of Silence*, translated by S. Gilbert. Princeton: Princeton University Press.
- Marcuse, H. 1978. *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Art*, translated & revised by H. Marcuse & E. Sheroover. Boston: Beacon Press.
- Marx, K. & Engels, F. 1973. *Marx & Engels on Literature & Art: A Selection of Writings*, edited by L. Baxendall & S. Morawski, with an introduction by S. Morawski. St. Louis: Telos Press.
- Marx, K. & Engels, F. 1978. *The Marx-Engels Reader*, edited by R. C. Tucker. New York: Norton.
- Mbiti, J. S. 1969. *African Religions and Philosophy*. London: Heinemann.
- McCloskey, M. 1978. *Kant's Aesthetics*. London: MacMillan.
- McEvelley, T. 1993. *Art & Discontent: Theory at the Millennium*. Paperback edition. New York: McPherson & Company.
- McKinney, R. H. 1983. The Origins of Modern Dialectics. *Journal of the History of Ideas* XLIV (no. 2, April-June): 179-90.
- McLuhan, M. 1989. *The Medium is the Message*. New York: Simon & Schuster.
- McRobert, L. 1995. On Fractal Thought: Derrida, Hegel, and Chaos Science. *History of European Ideas* 20 (nos. 4-6): 815-21.
- Mill, J. S. 1888. *Utilitarianism*. London: Longmans, Green.
- Mill, J. S. 1891. *August Comte and Positivism*. Fourth edition. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & co.
- Mill, J. S. & Bentham, J. 1987. *Utilitarianism and other Essays*, edited by A. Ryan. Harmondsworth: Penguin Books.
- Micheli, G. 1990. The Early Reception of Kant's Thought in England 1785-1805, in *Kant and His Influence*, edited by G. MacDonald Ross & T. McWalter. Bristol: Thoemmes, 202-315.
- Michell, L. J. 1991. *The Play of Metaphor in Philosophical Discourse*. Doctor of Philosophy dissertation. Stellenbosch: University of Stellenbosch.
- Mitchell, W. J. T. (ed.) 1994. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.

- Munz, L. & G. Kunstler. 1964. *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*, introduction by N. Pevsner. London: Stevens.
- Murray, P & L. 1991. *The Penguin Dictionary of Art and Artists*. Revised edition. Harmondsworth: Penguin Books
- Myers, B. S. & Copplestone, T. (red.). *De Geschiedenis van de Kunst: Architectuur – Schilderkunst – Beeldhouwkunst*. Alphen aan den Rijn: Atrium.
- Naylor, G. 1968. *The Bauhaus*. London: Studio Vista.
- Neal, J. 1988. *Plato, Derrida, and Writing*. Carbondale: Southern Illinois.
- Nietzsche, F. W. 1955 [1886]. *Beyond Good and Evil*, translated with an introduction by M. Cowan. Chicago: Henry Regnery Company.
- Nietzsche, F. W. 1956 [1887]. *The Genealogy of Morals*, Anchor Books.
- Nietzsche, F. W. 1966 [1886]. *Beyond Good and Evil*, translated by W. Kaufmann. New York: Random House.
- Nietzsche, F. W. 1967a. *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, translated by W. Kaufmann. New York: Vintage Books.
- Nietzsche, F. W. 1967b [1901]. *The Will to Power*, translated by W. Kaufmann & R. J. Hollingdale. Edited with commentary by W. Kaufmann. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Nietzsche, F. W. 1974 [1882]. *The Gay Science*. New York: Vintage Books.
- Nietzsche, F. W. 1980. *The Portable Nietzsche*, translated by W. Kaufmann. New York: Viking Press.
- Nietzsche, F. W. 1986a. On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense, in *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, edited by M. C. Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 216-9.
- Nietzsche, F. W. 1986b. The Will to Power, in *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, edited by M. C. Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 191-215.
- Nietzsche, F. W. 1997. *Philosophy and Truth, Selections from Nietzsche's Notebooks of the early 1870's*, translated & edited with an introduction & notes by D. Breazeale. New Jersey: Humanities Press.
- Norris, C. 1982. *Deconstruction: Theory and Practice*. London: Methuen.

- Norris, C. 1984. On Marxist Deconstruction: Problems and Prospects. *Southern Review* 17 (no. 2, July): 201-11.
- Norris, C. 1987. *Derrida*. Cambridge: Harvard University Press.
- Norris, C. 1992. *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War*. London: Lawrence & Wishart.
- Norris, C. 1993. *The Truth about Postmodernism*. Oxford: Blackwell.
- Novitz, D. 1992. Function of Art, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 162-7.
- Olivier, A. 1990. *Kennis en Verbeelding: 'n Kritiese-Wysgerige Ondersoek van die Rol van Verbeelding in die Kennisproses*. M. Lit. et Phil. tesis, Stellenbosch, Universiteit van Stellenbosch.
- Owens, C. 1983. The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism, in *Postmodern Culture*, edited by H. Foster. London: Pluto Press, 57-82.
- Owens, W. D. 1989. Heidegger's Philosophy of Art. *British Journal of Aesthetics* 29 (no. 2, Spring): 129-39).
- Oxford Companion to Philosophy* (1995), edited by T. Honderich. Oxford: Oxford University Press.
- Plato. 1955. *Republic*, books 2, 3 & 10. Harmondsworth: Penguin Books.
- Plekhanov, G. 1981. Art and Social Life, in *Georgi Plekhanov: Selected Philosophical Works*, translated by A. Finchberg. Volume 5. Moscow: Progress Publishers, 631-89.
- Podro, M. 1972. *The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand*. Oxford: Clarendon Press.
- Podro, M. 1982. *The Critical Historians of Art*. London: Yale University Press.
- Poggioli, R. 1970. The Artist in the Modern World, in *The Sociology of Art and Literature: A Reader*, edited by M. C. Albrecht, J. H. Barnet, & M. Griff. London: Gerald Duckworth, 669-86.
- Popper, K. R. 1957. *The Poverty of Historicism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Popper, K. R. 1966. *The Open Society and its Enemies*. 2 volumes. Revised fifth edition. London: George Routledge & Sons.

- Poster, M. 1988. Introduction to *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Cambridge: Polity Press.
- Postmodern Culture*, second impression (1983), edited by H. Foster. London: Pluto Press.
- Protevi, J. 1990. The Stilling of the Aufhebung: Streit in "the Origin of the Work of Art". *Heidegger Studies*: 67-83.
- Ragland-Sullivan, E. & Bracher, M. (eds) 1991. *Lacan and the Subject of Language*. New York: Routledge.
- Ricoeur, P. 1978. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, translated by R. Czerny, K. McLaughlin & J. Costello. London: Routledge & Kegan Paul.
- Rockmore, T. 1992. Schlegel, Friedrich von, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 385-7.
- Rorty, R. (ed.) 1967. *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rorty, R. 1977. Derrida on Language, Being, and Abnormal Philosophy. *The Journal of Philosophy* 74 (no. 11, November): 673-81.
- Rorty, R. 1981. Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism. *Monist* 64 (no. 2, April): 155-74.
- Rorty, R. 1983. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford: Basil Blackwell.
- Rorty, R. 1984. Signposts along the way that Reason went. *London Review of Books* (16-29 February): 5-6.
- Rorty, R. 1991. Is Derrida a Transcendental Philosopher?, in *Essays on Heideggers and Others*. Cambridge: Cambridge University Press, 119-28.
- Ruskin, J. 1964. *Ruskin Today*, chosen & annotated by K. Clark. Harmondsworth: Penguin Books, 121-259.
- Russell, B. 1961. *The Basic Writings of Bertrand Russell*, edited by R. E. Egner & L. E. Denonn. London: George Allen & Unwin, 107-137.
- Ryan, M. 1982. *Marxism and Deconstruction: a Critical Articulation*. Baltimore: Johns Hopkins Press.

- Said, E. W. 1983. Opponents, Audiences, Constituencies and Community, in *Postmodern culture*, edited by H. Foster. London: Pluto Press, 135-59.
- Sartre, J-P. 1957. Existentialism is a Humanism, in *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, edited, selected & introduced by W. Kaufmann. London: Thames & Hudson, 287-311.
- Sartwell, C. 1992. Representation, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 364-9.
- Saussure, F. 1959 [1916]. *Course in General Linguistics*, edited by C. Bally & A. Sechehaye in collaboration with A. Riedlinger, translated by W. Baskin. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Saussure, F. 1986. Course in General Linguistics, in *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, edited by M. C. Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 141-68.
- Schaper, E. 1979. *Studies in Kant's Aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Schiller, F. 1954 [1795]. *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters*, translated & introduced by R. Snell. New York: Frederick Ungar.
- Schopenhauer, A. 1969 [1818]. *The World as Will and Representation*, translated by E. F. J. Payne. Volume 1. New York: Dover.
- Seerveld, C. G. 1980. *Rainbows for the Fallen World: Aesthetic Life and Artistic Task*. Toronto: Tuppence Press.
- Shapiro, G. 1992. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 182-8.
- Shearon, A. & De Fleur, M. L. 1995. *Milestones in Mass Communications Research: Media effects*. Third edition. New York: Longman.
- Silbermann, A. 1963. *The Sociology of Music*, translated by C. Stewart. London: Routledge & Kegan Paul.
- Silverman, H. J. (ed.) 1989. *Derrida and Deconstruction*. Continental Philosophy II. London: Routledge.
- Sim, S. 1992. Structuralism and Poststructuralism, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 399-403.
- Singer, I. 1954. The Aesthetics of "Art for Art's sake". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12 (no. 3): 343-59.

- Singer, P. 1983. *Hegel*. Oxford: Oxford University Press.
- Singer, P. 1995. Hegel, in *The Oxford Companion to Philosophy*, edited by T. Honderich. Oxford: Oxford University Press, 339-43.
- Smuts, T. 1995. *Theory of the Visual Arts: From Scientific Analysis to Artistic Participation*. Thesis (Ph.D). Stellenbosch: University of Stellenbosch.
- Stadler, I. 1982. The Idea of Art and of its Criticism: A Rational Reconstruction of a Kantian Doctrine, in *Essays in Kant's Aesthetics*, edited by T. Cohen & P. Guyer. Chicago: University of Chicago Press.
- Sturrock, J. 1979. *Structuralism and Since*. Oxford: Oxford University Press.
- Tanner, M. 1992. *Schopenhauer, Arthur*, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 387-90.
- Tatarkiewicz, W. 1980. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, translated by C. Kasparek. Melbourne International Philosophy Series. Volume 5. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Taylor, C. 1975. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, C. 1985. *Human Agency and Language: Philosophical Papers I*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, M. C. 1986. *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taylor, R. L. 1978. *Art, an Enemy of the People*. Sussex: The Harvester Press.
- The State of the Art in South Africa Conference*. 1979. Published Papers. Cape Town: University of Cape Town.
- Thiher, A. 1984. *Words in reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Thompson, J. B. 1990. *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*. Cambridge: Polity.
- Tilghman, B. R. 1991. *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics: The View from Eternity*. London: MacMillan.
- Tolstoy, L. 1995 [1898]. *What is Art?*, translated by R. Pevear & L. Volokhonsky. London: Penguin Books.

- Townsend, B. 1992. Harmony and Symmetry, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 179-82.
- Uehling, T. E. 1971. *The Notion of Form in Kant's Critique of Aesthetic Judgement*. Mouton: The Hague.
- Van Bosch, C. 1997. Kunskritikus se Rol Opnuut Bevraagteken. *Die Burger* (Maandag, 14 April): 4.
- Van den Berg, D. J. 1985. *KGK 195: Inleiding tot die Kunswetenskap*. Deel A & B. Bloemfontein: UOVS, diktaat van die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte, Departement Kunstgeskiedenis.
- Van den Berg, D. J. 1989. Coping with Art Historical Diversity in Methodological Terms. *Acta Academica* 22 (no. 1): 35-52.
- Van der Merwe, W. L. 1983. *Die Metafoor in Filosofiese Perspektief*. M. A. Proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Van Gerwen, R. C. H. M. 1992. *Kennis in Schoonheid: Een Inleiding in de Moderne Esthetica*. Amsterdam: Boom.
- Van Zyl, I. 1996. Wat is Postmodernisme nou eintlik?, in *Bylae by Nasionale Koerante* (6 Maart).
- Vasari, G. 1978. *Lives of the Artists*, translated by G. Bull. London: Allen Lane.
- Vattimo, G. 1988. *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture*, translated with an introduction by J. R. Snyder. Cambridge: Polity Press.
- Von Humboldt, W. 1988 [1795]. *On Language: The Diversity of Human Language-Structure and its Influence on the Mental Development of Mankind*, translated by P. Heath with an introduction by H. Aarsleff. Cambridge: Cambridge University Press.
- Warnock, M. 1976. *Imagination*. London: Faber & Faber.
- Watson, J. 1895. *Comte, Mill, and Spencer*. New York: MacMillan.
- Weightman, J. 1973. *The Concept of the Avant-Garde: Explorations in Modernism*. Illinois: A Library Press Book.
- Weinsheimer, J. C. 1985. *Gadamer's Hermeneutics: A Reading of Truths and Method*. London: Yale University Press.

- Weiss, D. 1971. *Naked Came I*. London: Hodder Paperbacks.
- West, D. 1996. *An Introduction to Continental Philosophy*. Cambridge: Polity Press.
- Whewell, D. 1992a. Aestheticism, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 6-9.
- Whewell, D. 1992b. Kant, Immanuel, in *A Companion to Aesthetics*, edited by D. E. Cooper. Oxford: Blackwell, 250.
- White, H. V. 1978. *Tropics of Discourse*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- White, L. A. 1975. *The Concept of the Cultural Systems: A Key to Understanding Tribes and Nations*. New York: Columbia University Press.
- Wilkins, B. T. 1974. *Hegel's Philosophy of History*. London: Cornell University Press.
- Wilcox, J. 1953. The Beginnings of L'Art pour L'Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11 (June):360-77.
- Williamson, A. 1976. *Artists and Writers in Revolt: the Pre-Raphaelites*. London: David & Charles.
- Winckelmann, J. J. 1972. *Writings on Art*, selected & edited by D. Irwin. London: Phaidon.
- Wittgenstein, L. 1972 [1919]. *Tractatus Logico-Philosophicus*, introduced by B. Russel. London: Routledge & Kegan Paul.
- Wittgenstein, L. 1958 [1953]. *Philosophical Investigations*, translated by G. E. M. Anscombe. Second edition. Part 1 & 2. Oxford: Basil Blackwell.
- Wolfe, T. 1975. *The Painted Word*. New York: Bantam Books.
- Wolff, J. 1981. *The Social Production of Art*. London: MacMillan.
- Wölfflin, H. 1932. *The Principles of Art History: The Problems of the Development of Style in Later Art*, translated by M. D. Hottinger. New York: Henry Holt & Company.
- Wood, D. C. 1979. An Introduction to Derrida. *Radical Philosophy* 21: 18-29.
- Wood, D. 1980. Style and Strategy at the Limits of Philosophy: Heidegger and Derrida. *The Monist* 63 (no. 4, October): 494-511.
- Young, G. 1988. *Art of the South African Townships*. London: Thames & Hudson.

Young, J. 1992. *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zuidervaat, L. 1991. *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*. Cambridge: MIT Press.